

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE HISTÓRIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

**A ALQUIMIA COMO PROCESSO DE CRIAÇÃO:  
pulsações entre a escrita de Clarice Lispector e a escrita da história**

Uberlândia – MG

2013

LOHANNE GRACIELLE SILVA

**A ALQUIMIA COMO PROCESSO DE CRIAÇÃO:  
pulsões entre a escrita de Clarice Lispector e a escrita da história**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia como requisito para conclusão do curso de Mestrado em História.

Orientadora: Profa. Dra. Luciene Lehmkuhl

Uberlândia – MG

2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

---

S586a Silva, Lohanne Gracielle, 1987-

2013 A alquimia como processo de criação : pulsões entre a escrita de Clarice Lispector e a escrita da história. / Lohanne Gracielle Silva. -- 2013.

183 f. : il.

Orientador: Luciene Lehmkuhl,

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,

Programa de Pós-Graduação em História.

Inclui bibliografia.

1. História - Teses. 2. Literatura e história - Teses. 3. Criação (Literária, artística, etc.) - Teses. 4. Lispector, Clarice, 1925-1977 - Crítica e interpretação - Teses. I. Lehmkuhl, Luciene. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

---

CDU: 930

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE HISTÓRIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

LOHANNE GRACIELLE SILVA

**A ALQUIMIA COMO PROCESSO DE CRIAÇÃO:  
pulsações entre a escrita de Clarice Lispector e a escrita da História**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia como requisito para conclusão do curso de Mestrado em História.

Banca examinadora:

---

Profa. Dra. Luciene Lehmkuhl (Orientadora)  
Universidade Federal de Uberlândia

---

Profa. Dra. Kátia Paranhos  
Universidade Federal de Uberlândia

---

Prof. Dr. Durval Muniz de Albuquerque Jr.  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Uberlândia  
2013

## Agradecimentos

Meus profundos agradecimentos a todas as pessoas que estiveram comigo durante a realização deste trabalho.

Certamente o trabalho do historiador necessita de motivação, de entusiasmo, e quem está ao nosso redor às vezes precisa nos doar um pouco de força e inspiração para continuarmos. Por isso, meu muito obrigada às pessoas que, mesmo sem tocar no assunto, me ajudaram a prosseguir nessa jornada, especialmente meu marido Rogério, que esteve durante esses dois anos ao meu lado, dando força e compreendendo meus momentos de mudanças de humor, principalmente nos últimos meses, quando esteve presente nos meus momentos de alegrias e lágrimas.

Meu agradecimento à minha irmã Lorena, e também a Layz, que me auxiliou em várias tarefas ao organizar a pesquisa realizada em arquivo — eternas companheiras. À minha mãe Maria Aparecida que, mesmo em silêncio, percebe toda a minha ansiedade. Às minhas sobrinhas Rafaela e Isabelle — tão pequenas —, que com um sorriso são capazes de me fazer esquecer todo cansaço.

Agradeço aos meus amigos Mariana, Carina, Júlio, Lígia, Poliana e Letícia, que, escolhendo a mesma profissão que eu, entendem bem como esta passagem é complicada. Muito obrigada à minha amiga Thaís que, também morando distante, se comprometeu a ler meu trabalho. Um agradecimento especial para minha amiga Flávia que, mesmo morando nos Estados Unidos durante o período do meu mestrado, esteve muito presente em minha vida, me incentivando e me motivando a sonhar e acreditar que as coisas são possíveis.

Agradeço igualmente aos professores que contribuíram com este trabalho durante o mestrado ou anteriormente, como as professoras Cristina Lopreato e Mônica Abdalla. Obrigada também à professora Maria Elizabeth Ribeiro Carneiro, pelo envolvimento, pela participação e pela presença na banca de qualificação.

Agradeço aos técnicos do Centro de Documentação e Pesquisa em História (CDHIS), especialmente Velso Carlos de Souza, e aos técnicos do programa de História e de pós-graduação, Luciana e Josiane.

Dirijo um agradecimento especial ao Instituto Moreira Salles (IMS) e à Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), destacando a colaboração de Joelle, que me auxiliou na liberação de documentos para reprodução — parte deles utilizada neste trabalho — e me apresentou a

Benjamin Moser, pesquisador da obra de Clarice, a quem também agradeço pela simplicidade com que me ouviu e atendeu a um pedido meu, fazendo uma ponte necessária com os herdeiros de Clarice Lispector para obtenção de liberações de uso de parte da documentação consultada. Obrigada às pessoas que sempre me atendem muito bem na FCRB: Leonardo, Carlos, Glauber, Francisco, e à gentileza de Laura.

À professora Kátia Paranhos, que vem acompanhando meu caminho desde a graduação, dialogado abertamente e contribuindo muito para a realização deste trabalho, agradeço muito!

Agradeço à professora Luciene Lehmkuhl, minha orientadora, com quem tenho muito a aprender. Obrigada por estar presente em todos os momentos de inspiração e também de cansaço, acompanhando minha jornada e participando nos mínimos detalhes desta empreitada. Obrigada pela orientação cuidadosa, pela paciência e amizade!

E finalmente meu agradecimento à força mais importante em minha vida. Meu agradecimento a Deus, principal razão de minha existência.

Enfim, agradeço a todas estas pessoas que de algum modo me afetam com sua presença e tornaram possível a realização deste trabalho. A todos, muito obrigada!

*Eu sou essencialmente uma contraditória.*

*O sereno grafismo abstrato.*

*A banalidade como tema.*

*Oh como aspirava uma sanguína vida.*

*Árvore distorcida: bruxaria.*

*(Clarice Lispector, *Um sopro de vida*, p. 151)*

## Resumo

Neste trabalho busco compreender as proximidades entre o processo de criação de Clarice Lispector e a escrita da história. Para isso destaco como fontes e objetos de estudo o livro *Água viva* (1973), o datiloscrito desta obra guardado na Fundação Casa de Rui Barbosa e os quadros pintados por Clarice nas décadas de 1960 e 1970, pertencentes ao acervo da mesma instituição e ao Instituto Moreira Salles. Por meio dos documentos referentes ao percurso criativo de Clarice Lispector, pude perceber que *Água viva* é uma obra elaborada detalhadamente, contrapondo-se a uma visão de uma escrita automática. Por isso destaco a importância da análise do processo de criação para o estudo da obra. Neste trabalho, procuro tecer as relações entre história e literatura que se aproximam na dimensão de uma escrita em devir e no processo criativo da produção textual, no qual há simultaneamente inspiração e trabalho.

Palavras-chave: Clarice Lispector; *Água viva*; História; Literatura; Processo de criação.

## **Abstract**

In this dissertation I aim to understand the proximity between the creative process of Clarice Lispector and the writing of History. To do so, I use as source and object of study the book *Água viva* (1973), the typewritten copy of this same book, which is under the guard of FCRB, and the paintings made by Clarice in the sixties and seventies, belonging to the collections of the FCRB and IMS. Through the documents relating to the creative path of Clarice Lispector, we realize that *Água Viva* is a work prepared in every detail contrasting to an automatic style of writing, because of this, I highlight the importance of the analysis of the creative process for the study of the book. In this dissertation, I aim to weave the relations between History and Literature with focus on the fact of a writing being a "become" and on the creative process of the textual production, in which there are, both, inspiration and work.

Keywords: Clarice Lispector, *Água viva*, History, Literature; creative process.

**Lista de siglas:**

Centro de Documentação e Pesquisa em História - CDHIS

Fundação Biblioteca Nacional -ABN

Arquivo Museu de Literatura Brasileira – AMLB

Fundação Casa de Rui Barbosa- FCRB

Instituto Moreira Salles – IMS

## Sumário

Introdução .....	12
<b>Parte 1 – Escrita em devir</b>	
Capítulo 1 – <i>Água viva</i> : o livro enfeitiçado .....	26
Capítulo 2 – “Clarice Lispector esconde um objeto gritante” .....	37
Capítulo 3 – Devir em <i>Água viva</i> e na escrita da história .....	57
Capítulo 4 – A magia da criação .....	70
<b>Parte 2 – A alquimia como processo de criação</b>	
Capítulo 5 – Os planos de escrita em <i>Água viva</i> .....	89
Capítulo 6 – Escrita caleidoscópica .....	116
Capítulo 7 – Esboços em pintura e escrita: em busca de um estilo .....	140
Considerações finais .....	169
Fontes .....	172
Referências bibliográficas .....	181

## Introdução

[...] não é mesmo com bons sentimentos que se faz literatura: a vida também não. Mas há algo que não é bom sentimento. É uma delicadeza de vida que inclusive exige a maior coragem para aceitá-la.<sup>1</sup>

Clarice Lispector: uma escritora que se dedicou à tarefa de buscar a compreensão do mundo por meio das palavras, tarefa interminável de amor e dor, de prazer e desprazer, guiada por intuição e realizada com trabalho árduo. Sua escrita é, sobretudo, uma intensa reflexão sobre a vida e o ser humano em seu estar no mundo. A arte em Clarice Lispector não é resposta, mas indagação.

Este trabalho tem como objetivo compreender o processo de criação de Clarice Lispector e as relações com a escrita da história. Pretendo analisar, a partir da obra *Água viva*<sup>2</sup>, publicada em 1973, e do datiloscrito deste livro — conservado no arquivo de Clarice Lispector no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB) da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB) —, quais os mecanismos de trabalho da artista e as proximidades com a escrita da história.

Antes de iniciar os capítulos, cabe apresentar ao leitor alguns dados acerca da trajetória de vida de Clarice Lispector e apontar como cheguei, por meio de outros estudos e da leitura da crítica sobre a sua obra, no recorte realizado, indicando também as escolhas teóricas que foram feitas.

Clarice nasceu na Ucrânia em 1920 e morreu em 1977 no Rio de Janeiro. Acompanhada da família, chegou com poucos meses de idade ao Brasil, residindo em Recife e Maceió. Em 1935 foi morar no Rio de Janeiro, onde estabeleceu uma rede de contatos e atuou na Agência Nacional do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) sob o regime do Estado Novo. Nesse período publicou seu primeiro livro, *Perto do coração selvagem*<sup>3</sup>, em 1944.

Casou-se no mesmo ano com o diplomata brasileiro Maury Gurgel e optou por acompanhar o marido na carreira diplomática. Residiu em vários países, como Itália,

---

<sup>1</sup> LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1969). Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 52.

<sup>2</sup> *Idem. Água viva.* (1973) Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

<sup>3</sup> *Idem. Perto do coração selvagem.* (1944) Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

Inglaterra e Estados Unidos. As constantes mudanças de moradia lhe proporcionaram conhecer muitos artistas, como De Chirico, Maria Bonomi e Ungaretti. Produziu contos, romances, crônicas para jornais, livros infantis e quadros que pintou durante as décadas de 1960 e 1970.

Sua obra pictórica soma 22 quadros que estão sob a guarda do Instituto Moreira Salles (IMS) e da FCRB ou compõem acervos particulares. As pinturas de Clarice só vieram à mostra oficialmente em 2009, na exposição *Clarice Pintora*, realizada pelo IMS. A maioria dos quadros foi produzida na década de 1970, com exceção de um datado de 1960. São eles: *Raiva e [reintificação]*, *Gruta*, *Explosão*, *Tentativa de ser alegre*, *Escuridão e luz: centro da vida*, *Luta sangrenta pela paz*, *Ao amanhecer*, *Pássaro da liberdade*, *Cérebro adormecido*, *Sem sentido e medo* — todos com data de 1975 —; *Eu te pergunto por quê?* e *Sol da meia-noite*, ambos de 1976; dois quadros sem título — um de 1975, outro sem data — e *Interior de gruta*, de 1960.

Seus livros são a expressão da delicadeza e sensibilidade com que observou as pessoas e a sociedade. Sensibilidade em relação à vida, matéria da qual surgem suas palavras que encantam e incomodam. Prova desse incômodo e da vitalidade de seus escritos é a ampla bibliografia dedicada à escritora. Alguns autores, como Benjamin Moser<sup>4</sup>, Nádia Battella Gotlib<sup>5</sup>, Vilma Áreas<sup>6</sup>, Lúcia Helena Vianna<sup>7</sup>, Berta Waldman<sup>8</sup>, Lúcia Helena<sup>9</sup>, Carlos Mendes de Souza<sup>10</sup>, Regina Pontieri<sup>11</sup>, Ana Aparecida Arguelho<sup>12</sup>, Ricardo Iannace<sup>13</sup>, Claire Varin<sup>14</sup>, Aparecida Maria Nunes<sup>15</sup> e Nilson Dinis<sup>16</sup>, dentre outros tantos, são na maioria críticos literários que estudaram a obra de Clarice, especialmente a relação de seus escritos com sua vida.

<sup>4</sup> MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. Tradução José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

<sup>5</sup> GOTLIB, Nadia Battella. *Clarice Fotobiografia*. 2. ed. São Paulo: Edusp-Imesp, 2009. e GOTLIB, N. Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

<sup>6</sup> ÁREAS, Vilma. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

<sup>7</sup> VIANNA, Lúcia. Helena. O Figurativo Inominável: Os Quadros de Clarice Lispector. In: ZILBERMAN, Regina. *Clarice Lispector: A narração do indizível*. Porto Alegre/RS: Artes e ofícios, EDPUC, 1998.

<sup>8</sup> WALDMAN, Berta. A retórica do silêncio em Clarice Lispector. In: JUNQUEIRA FILHO, Luiz. *Silêncios e luzes*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1996.

<sup>9</sup> HELENA, Lúcia. *Nem musa nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Niterói, RJ: Eduff, 1997.

<sup>10</sup> SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector: figuras da escrita*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

<sup>11</sup> PONTIERI, Regina. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

<sup>12</sup> SOUZA, Ana Aparecida Arguelho de. *O humanismo em Clarice Lispector: um estudo do ser social em A hora da estrela*. São Paulo: Limiar, 2002.

<sup>13</sup> IANNACE, Ricardo. *Retratos em Clarice Lispector: literatura, pintura e fotografia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

<sup>14</sup> VARIN, Claire. *Línguas de fogo: Ensaio sobre Clarice Lispector*. São Paulo: Editora Limiar, 2002.

<sup>15</sup> NUNES, Aparecida Maria. *Clarice Lispector jornalista: páginas femininas e outras páginas*. São Paulo: Editora Senac, 2006.

<sup>16</sup> DINIS, Nilson. *Perto do coração criança: imagens da infância em Clarice Lispector*. Londrina: Eduel, 2006.

O jornalista norte-americano Benjamin Moser, em seu *best seller* intitulado *Clarice*, apresenta um trabalho detalhado acerca da trajetória de vida da autora, relacionada aos dados de sua obra literária. Moser realizou ampla pesquisa sobre os lugares onde Clarice viveu, inclusive de seus contextos históricos. Esse livro biográfico, publicado em 2009, teve grande repercussão no Brasil e nos Estados Unidos. Carlos Mendes de Souza, crítico literário português, em *Figuras da escrita*, faz uma análise de toda obra de Clarice Lispector, levando também em consideração sua biografia. Outros autores, como Berta Waldman, dedicaram-se a analisar a obra de Clarice em relação à cultura judaica. Ana Aparecida Arguelho de Souza, em *O humanismo em Clarice Lispector*, estudou os aspectos sociais do livro *A hora da estrela*. Claire Varin, estudiosa canadense, também publicou um livro chamado *Línguas de fogo*, no qual interpreta a ligação entre a obra de Clarice e as tradições judaicas da cabala e da numerologia que aparecem nas produções da escritora brasileira. Enfim, o que se pode observar é que a obra de Clarice foi amplamente estudada, não apenas por brasileiros, mas por pesquisadores de diferentes nacionalidades que se interessaram por seus escritos. Isso justifica a expressiva quantidade de publicações que se baseiam em sua trajetória de vida.

Além de ter produzido uma obra rica, Clarice foi uma pessoa marcante, de costumes e atitudes que se destacaram entre outras mulheres. Sua beleza de traços exóticos chamou e continua chamando a atenção de muitas pessoas. Percebo, então, que não é apenas sua atividade profissional que encanta, mas também suas características físicas e sua personalidade. Vários livros dos críticos citados trazem na capa, ou no interior de suas páginas, fotos de Clarice, associando sua obra com sua imagem pessoal — vínculo difícil de ser quebrado.

Nos livros editados recentemente — coletâneas da obra de Clarice Lispector —, esse aspecto também é realçado. Em *Clarice Lispector: apreendendo a viver (imagens)*<sup>17</sup>, de 2005, algumas frases da autora recebem destaque, acompanhadas de uma fotografia. *Clarice Lispector na cabeceira*<sup>18</sup> é uma coletânea composta por três volumes (contos, crônicas e romances), na qual os escritos de Clarice são precedidos por falas de pessoas que apresentam os textos escolhidos da obra da autora; entre elas, diversas personalidades em alta na mídia e/ou que mantiveram alguma relação com a escritora ou sua obra, como a atriz Letícia Spiller, a jornalista Mônica Waldvogel, o cantor e compositor Caetano Veloso, a artista plástica Maria Bonomi, além de críticos de sua obra, como Carlos Mendes de Souza e Nádia Batella Gotlib.

---

<sup>17</sup> LISPECTOR, Clarice. *Aprendendo a viver: imagens*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

<sup>18</sup> *Idem. Clarice na cabeceira: contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009; \_\_\_\_\_. *Clarice na cabeceira: crônicas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010; \_\_\_\_\_. *Clarice na cabeceira: romances*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

Outra coletânea, intitulada *Clarice Lispector para jovens*, é formada por três volumes: “Do Rio de janeiro e seus personagens”<sup>19</sup>, “De escrita e vida”<sup>20</sup>, “De amor e amizade”<sup>21</sup>.

Foram publicados, além de entrevistas e cartas, textos de Clarice escritos para jornais, como no livro *A descoberta do mundo*<sup>22</sup>, no qual as crônicas de Clarice, publicadas no Jornal do Brasil entre 1967 e 1973, foram compiladas. A obra intitulada *Aprendendo a viver*<sup>23</sup> é formada por uma série de textos selecionados a partir do livro *A descoberta do mundo*. *Clarice Lispector só para mulheres*<sup>24</sup> e *Correio feminino*<sup>25</sup> reúnem textos — assinados com pseudônimos como Helen Palmer e Ilka Soares — publicados em colunas femininas de periódicos, principalmente entre 1959 e 1961.

Assim, a partir de 2000 começaram a ser publicados também os documentos de Clarice Lispector, desde cartas e fotografias a textos jornalísticos, nessas diversas coletâneas. Em 2010 e 2011 foram reeditados os seus contos infantis, reunidos em *O mistério do coelho pensante e outros contos*<sup>26</sup> e *Como nasceram as estrelas: doze lendas brasileiras*<sup>27</sup>. A obra da escritora tem, dessa maneira, ampla visibilidade no meio editorial e na mídia.

Em 1944 Clarice lançou seu primeiro livro, *Perto do coração selvagem*. Até a década de 1970 já havia publicado cerca de dez livros e o número de leitores crescia cada vez mais. Esse sucesso se deve, em parte, à visibilidade que sua atividade como colunista de jornal lhe proporcionou. Em seus livros escritos durante a década de 1970 é possível perceber um destaque maior em relação ao processo de criação. A leitura de seus três últimos romances<sup>28</sup>, *Água viva*, *A hora da estrela*<sup>29</sup> e *Um sopro de vida*<sup>30</sup>, revela a criação artística como tema central.

O livro *A hora da estrela*, escrito em 1976 e publicado em 1977, é composto de duas partes: na primeira, o narrador masculino faz uma introdução, “ensaiando” como escrever a história inventada, e na segunda, a história é propriamente desenvolvida. A história da moça

<sup>19</sup> *Idem. Crônicas para jovens: do Rio de Janeiro e seus personagens*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

<sup>20</sup> *Idem. Crônicas para jovens: de escrita e vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

<sup>21</sup> *Idem. Crônicas para jovens: de amor e amizade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

<sup>22</sup> *Idem. A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

<sup>23</sup> *Idem. Aprendendo a viver: crônicas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

<sup>24</sup> *Idem. Só para mulheres*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

<sup>25</sup> *Idem. Correio feminino*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

<sup>26</sup> *Idem. O mistério do coelho pensante e outros contos*. (1968) Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

<sup>27</sup> *Idem. Como nasceram as estrelas: doze lendas brasileiras*. (1987) Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

<sup>28</sup> Os gêneros literários estão entre aspas porque considero a partir das reflexões de Foucault em *A arqueologia do saber* a necessidade de entender estes gêneros não como algo neutro, mas construções discursivas. Ver: FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução Luiz Felipe de Baeta Neves. Petrópolis, Vozes, Lisboa: Centro do Livreiro brasileiro, 1972.

<sup>29</sup> LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. (1977) Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

<sup>30</sup> *Idem. Um sopro de vida*. (1978) Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

nordestina, chamada Macabéa, que migra para o Rio de Janeiro e se profissionaliza como datilógrafa, é uma narrativa dramática na qual os fatos estão claros: Macabéa é um “parafuso dispensável” na sociedade tecnológica. A crítica contundente à realidade social do país, em plena ditadura militar, fica evidente; no entanto, não encobre a temática central da voz permanente do narrador ao se perguntar como escrever a história, como se expressar por meio das palavras — tema que é a linha condutora do romance.

Já o livro *Um sopro de vida*, produzido paralelamente ao *A hora da estrela*, foi interrompido pela morte da escritora e publicado postumamente em 1978, um ano após a publicação de *A hora da estrela*. Esse livro, ao contrário do anterior, traz uma escrita fragmentada que consiste em anotações dispersas que ganharam uma conexão particular. É importante notar que ele foi organizado por uma amiga de Clarice, Olga Borelli, que havia acompanhado seus trabalhos em outros momentos, ajudando com a datilografia. Portanto, não se pode saber ao certo qual teria sido o formato final adotado por Clarice Lispector.

Em *Um sopro de vida* há falas da protagonista Ângela Pralini e do narrador da história que interrompe e dirige as ações de Ângela. A personagem é uma pintora que se arrisca a escrever. Como pude observar no manuscrito arquivado no IMS, aparentemente o livro já estava organizado para uma posterior revisão quando da morte de Clarice. Constatei que há um direcionamento, um plano de organização<sup>31</sup> apresentado na capa dos diversos fragmentos que compõem o manuscrito. Comparando a letra utilizada nas diferentes partes do texto com a das anotações, deduzi que esse planejamento teria sido definido por Clarice. Os fragmentos escritos à mão retomam uma característica frequente da escrita da autora: ir anotando para depois concatenar as ideias. Eles foram escritos em papéis diferentes, desde envelopes de cartas e guardanapos até no verso de lista de compromissos, o que deixa aparente que, onde quer que estivesse, Clarice registrava suas inspirações no primeiro material que alcançasse. Com letra trêmula e torta, a escritora fez anotações de forma rápida, nas quais é possível observar trechos do livro *A hora da estrela* e, no verso, partes de *Um sopro de vida*, misturados a outros assuntos. Em um desses fragmentos, escreveu: “Sto Antonio, ache pelo

<sup>31</sup> No esboço para feitura do livro há as seguintes informações no arquivo de Clarice Lispector, manuscrito de *Um sopro de vida* – Instituto Moreira Salles, sem numeração de documento. :

“- Juntar os começos  
- Xavier  
- Ângela  
- O sonho acordado que é a realidade  
- Emendar a última frase  
Xavier com a primeira frase  
Angela (repetir as últimas palavras de Xavier  
- Como tornar tudo um sonho acordado?”

amor de Deus para mim inspiração e sucesso em Macabea?"<sup>32</sup>. O pedido conota a inquietação relacionada à recepção de seus livros mesmo quando já era uma escritora renomada.

Se em *A hora da estrela* há uma narrativa delineada com personagens e narrador e, em *Um sopro de vida*, uma ordem em relação às falas do personagem e do narrador, isto não acontece em *Água viva*, escrito e publicado nos três primeiros anos da década de 1970. *Água viva* é um livro de uma escrita pulsante, fragmentada, que deixa a mente e a análise lógica confusas. Nele, Clarice parece ter procurado outra forma de escrever, de se expressar, e na procura criou uma personagem que é uma pintora. Ao mesmo tempo, a escritora tentava encontrar em sua vida outra forma de expressão artística por meio da pintura. Alguns dos seus quadros pintados na década de 1970 parecem ter sido feitos no mesmo período de elaboração de *Água viva*, como pude constatar em referências presentes no livro, nas quais são mencionadas características idênticas às dos quadros e seus títulos.

A inquietação em torno do processo de criação, presente nos três livros citados, e a leitura dos textos de diferentes críticos sobre sua obra me levaram a inferir que seus livros eram estudados, em sua grande maioria, por críticos literários que deram ênfase à biografia da autora. Com essa constatação, percebi a necessidade de analisar as razões pelas quais não havia trabalhos no âmbito da história que se dedicassem à obra de Clarice. Passei então a questionar a tendência da crítica em explicar a obra da autora a partir de sua trajetória de vida.

A partir dessas questões, entendi que se tornara redundante ler críticas que ligavam os "traumas" de infância de Clarice aos seus escritos. Era preciso, a meu ver, pensar sua obra no campo historiográfico, para além da associação entre obra e autora, entendendo que a autoria é uma função muito mais complexa que aquela apresentada por uma parte da crítica literária. O texto *O que é um autor?*<sup>33</sup>, de Michel Foucault, escrito em 1968, foi importante para pensar essa complexidade, pois a partir dele atentei para o fato de que um texto, ao ser lido, ganha nova vida e pode sugerir novos significados e sentidos, diferentes daqueles pensados pelo escritor. As considerações de Foucault sobre a "função-autor" me ajudaram a entender que, ao escrever, um escritor se torna um ator, ou seja, ele se inventa. Assim, não foi Clarice Lispector, a mulher que viveu entre 1920 e 1977, quem escreveu, mas sim a atriz Clarice Lispector, que se inventou como autora, quem produziu suas obras. Portanto, suas obras não são o reflexo de sua vida.

<sup>32</sup> Manuscrito de *Um sopro de vida*, sem número de documento. Arquivo Clarice Lispector, Instituto Moreira Salles.

<sup>33</sup> FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema. Ditos e escritos III*. 2 ed. Tradução Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

Foi por meio do estudo dos três livros (*Água viva*, *A hora da estrela* e *Um sopro de vida*) que percebi a importância do processo criativo como temática abordada pela autora. A partir disso pensei em aproximar as problematizações que Clarice faz acerca do processo criativo artístico (na pintura e na escrita) e o processo de criação na escrita da história. *Água viva* recebe destaque nas reflexões que proponho por traçar de maneira intensa o processo de criação da autora, além da tentativa de isenção de fatos e de uma narrativa. Acredito na possibilidade de que a análise do livro *Água viva* contribua para a compreensão da literatura e das artes de maneira ampla, não apenas como fontes para obtenção de dados sobre determinado período histórico. Quero dizer que a literatura precisa ser entendida para além do domínio das fontes na pesquisa em história; deve ser considerada como um conhecimento paralelo à história, um conhecimento que claramente possui formas diferentes de expressão e desenvolvimento, mas que pode ser pensado em diálogo com o conhecimento histórico, a partir de seus procedimentos.

O historiador precisa de faro para lidar com a documentação com a qual trabalha. Como afirmou Marc Bloch em *Apologia da história ou ofício de historiador*<sup>34</sup>, lidar com este ofício requer sensibilidade e trabalho. Meu faro, ainda em construção, levou-me a percorrer diferentes percursos para encontrar o caminho que me conduziu a esta dissertação. Durante a graduação, em 2009, iniciei, com a orientação da professora Dra. Luciene Lehmkuhl, uma pesquisa intitulada *Estrela de mil pontas: uma visão de mundo na escrita de Clarice Lispector*<sup>35</sup>. Nessa investigação realizei o levantamento de autores que trabalharam com a obra de Clarice Lispector, além de adentrar com outros olhos em sua obra. Permanecia ainda guiada por um instinto de “encontrar” uma forma de trabalhar com a literatura de Clarice no campo da história. Debatia-me, internamente e externamente, ao apresentar trabalhos e dialogar em aulas, defrontando-me com o fato de que, na maioria das vezes, estudar a obra de Clarice Lispector não era considerado um trabalho de historiador, mas sim de crítico literário.

Ainda com muita ingenuidade, procurei alternativas, tentando encontrar algo que fosse possível estudar em Clarice e que fosse reconhecidamente “história”. Assim me prontifiquei a estudar o livro *A hora da estrela*, porque este sim me parecia (e eu poderia argumentar a outras pessoas) uma obra para ser estudada no âmbito da história. Estava preocupada em

<sup>34</sup> BLOCH, Marc Leopold Benjamin. *Apologia da história ou ofício do historiador*. Prefácio Jacques Le Goff. Apresentação à edição brasileira Lilia Moritz Schwarcz. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.

<sup>35</sup> SILVA, Lohanne Gracielle. *Estrela de mil pontas: uma visão de mundo na escrita de Clarice Lispector*. Trabalho de Iniciação científica desenvolvido em 2009 com o apoio da FAPEMIG. Orientação Profa. Dra. Luciene Lehmkuhl.

“revelar” uma Clarice ligada à época em que viveu, uma Clarice contestadora que, em seu último livro publicado em vida, trouxe a voz das minorias, a voz do imigrante nordestino na cidade grande.

Em 2009 tive o prazer de participar do programa Mobilidade Nacional na Universidade Federal Fluminense<sup>36</sup> em Niterói, no Rio de Janeiro — destino que escolhi para vasculhar os arquivos de Clarice Lispector depositados na FCRB e no IMS. Durante o semestre que passei em Niterói, fazia semanalmente o percurso até os arquivos em busca de “conhecer” Clarice e sua obra por trás dos livros publicados. O frisson de tocar nos documentos pessoais de Clarice, nas suas cartas, de ver as rasuras e anotações em seus textos manuscritos e datiloscritos, deu lugar a um trabalho árduo que se misturava ao sabor e dissabor do cheiro produzido por micro-organismos, ácaros e fungos, em algum momento de transição entre uma visão romântica e uma visão realista do trabalho de historiador. Transcrevia apaixonadamente tudo que era possível. Nessa época pude conhecer amplamente a documentação existente naqueles acervos, ainda sem um caminho bem delineado, sem planos muito seguros.

No ano seguinte renovei o projeto de pesquisa, então intitulado *Objetos gritantes nas palavras e tintas de Clarice Lispector*<sup>37</sup>, e permanecia uma inquietação que nasceu da minha falta de direção na tentativa de compreender a obra de Clarice para além de uma visão pragmática, deslocando-me lentamente da necessidade de achar um caminho que me levasse a um “histórico” e colocando-me a par das problemáticas existentes na obra da autora. Foi assim que me envolvi com os três últimos romances escritos por Clarice — *Água viva*, *A hora da estrela* e *Um sopro de vida* —, percebendo a relação que havia nesses livros com seus quadros pintados nas décadas de 1960 e 1970, que traziam o processo de criação como questionamento essencial.

Em 2010 defendi a monografia intitulada *A realidade transfigurada em Clarice Lispector*<sup>38</sup>, cujo objetivo foi estudar as três obras citadas em relação ao questionamento do processo de criação em sua escrita. Procurei tratar de temas que me pareceram, naquele momento, ter fronteiras com a escrita da história, como a imaginação, a escrita como denúncia

---

<sup>36</sup> A mobilidade realizada em 2009 foi possível pela bolsa do programa de mobilidade concedida pelo Banco Santander.

<sup>37</sup> SILVA, Lohanne Gracielle. *Objetos gritantes nas palavras e tintas de Clarice Lispector*. Trabalho de Iniciação científica desenvolvido em 2010 com o apoio da FAPEMIG. Orientação Profa. Dra. Luciene Lehmkuhl.

<sup>38</sup> SILVA, Lohanne Gracielle. *A realidade transfigurada em Clarice Lispector*. Monografia defendida no ano de 2010. Orientação Profa. Dra. Luciene Lehmkuhl.

e a questão do silêncio em seus livros, como um questionamento acerca de como escrever e como se expressar. Por meio desse estudo pude entender que a imaginação em Clarice Lispector não se refere apenas a um componente para criação, mas a um modo de ver a realidade, uma maneira de figurar a realidade, ou transfigurar. Foi a partir da imaginação e do apelo à intuição, à sensibilidade, que Clarice procurou escrever de uma forma delicada, escrever para entender o mundo e principalmente para alcançar o outro. A alteridade em seus escritos me pareceu a materialização de uma imaginação que consegue se colocar no lugar do outro, em seus sofrimentos e felicidades, buscando entender o outro e compreender também a si mesmo, no encontro com o outro.

Para o projeto de mestrado apresentado em 2011, o objetivo era continuar com a pesquisa desses três livros, acrescentando os dois livros infantis — *O mistério do coelho pensante e outros contos*<sup>39</sup> e *Como nasceram as estrelas*<sup>40</sup> — e os quadros pintados por Clarice, para compreender o processo de criação da autora nessas diferentes linguagens e as relações com a escrita da história. O apego a essas fontes era imenso. Todos os planos de trabalho que pude elaborar durante esse momento não me permitiam visualizar a retirada de nenhum desses documentos do centro da pesquisa. Elaborei listas e listas dos documentos consultados em arquivos e dos livros que gostaria que fossem minhas fontes primárias. Meus planos de trabalho, ainda nebulosos, tentavam de qualquer maneira abarcar quase toda a documentação que pesquisei. Foi um momento delicado “desfazer-me” dessa organização mental para avançar.

Ainda é doloroso observar que a maioria dos livros de Clarice e dos documentos pesquisados não aparece visivelmente neste texto. Mas foi um caminho necessário de amadurecimento para chegar à decisão de utilizar apenas o livro *Água viva*. Foi preciso ampliar muito minha documentação para me dar conta que precisava de um caminho simples, de um caminho preciso para responder o questionamento que estava presente desde o início: Quais as relações entre o processo de criação na obra artística de Clarice Lispector e a escrita da história?

A questão, já apontada nas primeiras inquietações, direcionava-me para autores como Edgar Morin<sup>41</sup>, que trata da complexidade do ser humano e da necessidade da aproximação

---

<sup>39</sup> LISPECTOR, Clarice. *O mistério do coelho pensante e outros contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

<sup>40</sup> *Idem. Como nasceram as estrelas: doze lendas brasileiras*. (1987) Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

<sup>41</sup> MORIN, Edgar. *Amor, poesia, sabedoria*. Tradução Edgard de Assis Carvalho. 8º edição. Rio de Janeiro: Bertrand, 2008.

entre prosa e poesia, entre ciência e arte, e Peter Gay<sup>42</sup>, que demonstrou que a história é ciência e arte. Foi pensando nessa forma de fazer história, que é também fazer arte, que cheguei à conclusão de que não preciso tratar de “contextos históricos” visíveis nas obras de Clarice. Não é disso que trata um trabalho de história que tem a literatura como fonte e objeto. Afinal, a história não trata apenas de fatos. Foi preciso o contato com toda a documentação publicada e, principalmente, a documentação em arquivo, para perceber algo muito simples: a literatura, assim como a história, é feita com trabalho, com pesquisa, com escrita, com palavras. É dessa maneira que nós, historiadores, aproximamo-nos desse fazer.

Não pretendo construir hierarquia alguma em relação à literatura e à história, mas sim me aproximar dessa área de conhecimento. Por vezes, meu encantamento com a literatura de Clarice Lispector fez com que eu escrevesse de forma a exaltá-la, mas acredito que isso ocorre pela valorização que fazemos de nossos objetos de estudo. Entendo que esse entusiasmo é necessário para prosseguir com uma pesquisa acadêmica que por vezes tira o fôlego.

Procuro me afastar de uma historiografia racionalista que foi uma das vertentes no século XIX e me aproximar de uma historiografia que não está preocupada com a verdade — uma história que, como acentua Michel Foucault em *A arqueologia do saber*<sup>43</sup>, não está preocupada apenas com os longos períodos, mas com a descontinuidade, com a ruptura. A história mudou seu ponto de vista em relação ao documento, não procurando nele alcançar a “verdade”, mas elaborar a partir dele, considerando que o documento “não é mais, para a história, essa matéria inerte através da qual ela tenta reconstituir o que os homens fizeram ou disseram, o que é passado e o que deixa apenas rastros: ela procura definir, no próprio tecido documental, unidades, conjuntos, séries, relações”<sup>44</sup>. É nessa “nova história”, da qual falava Foucault no final da década de 1960, que há um novo posicionamento buscando não uma história racionalista, mas histórias.

Pensar a história com a literatura tem sido uma metodologia de trabalho que me chamou a atenção em Durval Muniz de Albuquerque. Em *História e literatura: uma questão de gênero?*<sup>45</sup>, o autor aponta a necessidade compatibilizar estudos nas duas áreas, não

---

<sup>42</sup> GAY, Peter. *Freud para historiadores*. Tradução Osmyr Faria Gabbi Júnior. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

<sup>43</sup> FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução: Luiz Felipe Baeta Neves. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

<sup>44</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>45</sup> ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *A hora da estrela: história e literatura, uma questão de gênero?* In: \_\_\_\_\_. *História a arte de inventar o passado: ensaios de teoria da história*. Bauru: EDUSC, 2007.

separadamente e em suas diferenças, mas aproximando-as. Significa compreender a literatura como um conhecimento, entender que ela pode trazer questões elaboradas no interior de seu próprio fazer literário e que colocam em xeque nossa própria escrita. Assim, o contato com os documentos em arquivo, as obras publicadas e também com a extensa bibliografia a respeito da obra de Clarice me deixou cada vez mais apreensiva por não encontrar teses, dissertações e outros trabalhos na área de história que me oferecessem subsídios para a exploração do tema que me propus a investigar. Foi no “faro”, como diz Bloch, que construí o recorte desta pesquisa.

Os planos são, segundo Deleuze e Guattari<sup>46</sup>, meios de transporte, são princípios mentais que nos levam a diferentes lugares. Os planos existem para desencadear devires, para nos aproximarmos de outros seres e coisas. Dos planos que desenvolvi, apenas um pode ser observado neste trabalho. Considero que nos planos está envolvido o risco de fracasso, de falha, pois se um plano existe para desencadear devires, ele jamais será estático, jamais será imóvel. Foram vários os planos que fracassaram ao longo desse percurso e o plano desenvolvido para este texto foi dividido em duas partes, totalizando sete capítulos.

Apresento, na primeira parte — Escrita em devir —, quatro capítulos que têm como base as aproximações entre o estudo da obra publicada *Água viva* e a escrita da história. No primeiro capítulo — *Água viva*: o livro enfeitiçado —, discuto a importância dos devires na obra de Clarice e da aproximação entre escritor literato e historiador em um devir feiticeiro. No segundo capítulo — “Clarice esconde um objeto gritante” —, trago parte das críticas da época em que foi publicado o livro *Água viva*, feitas principalmente em jornais sobre a obra da escritora. No capítulo três — Devir em *Água viva* e na escrita da história —, busco pensar a escrita de *Água viva*, a partir da proposta de Clarice de fazer uma obra fluida, e as relações com a escrita da história, em sua mobilidade e fluidez. No quarto capítulo — A magia da criação — trato das conferências escritas por Clarice e de suas considerações acerca de como fazer literatura, que aparecem em outros espaços além de seus livros. Nesses textos é possível observar o posicionamento da autora em uma escrita que liga intuição e trabalho.

Pretendo refletir, nessa parte, como a escrita de *Água viva* está ligada ao universo da magia, do fantástico, do sobrenatural, entendendo este tema não como algo simplista, mas como um tipo de escrita direcionada à intuição, à sensibilidade — uma escrita que, sobretudo, não se pretende acabada, mas uma escrita que está em constante devir, em vir a ser. Dessa

---

<sup>46</sup> DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução Suely Rolnik. v. 4. São Paulo: Ed 34, 1997.

maneira, o objetivo é refletir sobre o livro *Água viva* como um espaço de enfeitiçamento, um espaço de uma escrita fluida que pretende vencer os limites temporais, e com ele tecer relações com a escrita da história.

Alguns autores que compõem o referencial teórico são Deleuze e Guattari<sup>47</sup>, importantes em todo o trabalho para discussão dos devires na literatura de Clarice, e Michel Foucault, com ênfase para seus ensaios sobre literatura, como *Literatura e linguagem*<sup>48</sup>, de 1964, que destaca a literatura como transgressão.

Na segunda parte — A alquimia como processo de criação —, a partir de documentos de Clarice Lispector guardados nos arquivos de FCRB e do IMS, em especial do datiloscrito de *Água viva*, busco compreender o processo de criação de Clarice Lispector em *Água viva* e em seus quadros e as relações com a escrita da história. No quinto capítulo — Os planos de escrita em *Água viva* —, trato dos planos de trabalho possíveis de se observar no datiloscrito de *Água viva*, com os quais a autora se organiza para a escrita. No sexto capítulo — Escrita caleidoscópica —, abordo as migrações de trechos do livro *Água viva* que aparecem em diferentes locais, como em jornais, assim como a aproximação de Clarice com outras linguagens artísticas. No sétimo capítulo — Esboços em pintura e escrita: em busca de um estilo —, analiso as pinturas e os esboços de escrita de Clarice, relacionando seu processo de criação na escritura de *Água viva* com a produção de seus quadros. Procuro, neste último capítulo, pensar o processo de criação como uma busca por um estilo que é também um estilo de vida, uma busca em se fazer enquanto obra de arte.

Enfatizo que o título da dissertação — A alquimia como processo de criação: pulsões entre a escrita de Clarice Lispector e a escrita da história — nasceu dessa vontade de minimamente pensar a escrita de Clarice *com* a escrita da história, mostrando essa escrita em devir e dentro de um universo mágico em que, ao mesmo tempo, utilizam-se técnicas e métodos. Uma escrita que une lógica e intuição, sensibilidade e trabalho, combinando de maneira ambivalente esses elementos em um processo criativo que se assemelha ao artesanato que faz o historiador. A alquimia no processo de criação estaria no uso de intuição e técnica num fazer “que é alta matemática”, mas também mágica pura, assim como o trabalho do historiador que depende simultaneamente de imaginação, intuição e técnica. Como Clarice diz

---

<sup>47</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>48</sup> FOUCAULT, Michel. Linguagem e Literatura. In: MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

em *Água viva*: “Minha anarquia obedece subterraneamente a uma lei onde lido com astronomia, matemática e mecânica”<sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup>LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. *Op. cit.* p. 41.

## **Parte 1 – Escrita em devir**

## Capítulo 1

### Água viva: o livro enfeitiçado

*Estas minhas frases balbuciadas são feitas na hora mesma em que estão sendo escritas e crepitam de tão novas e ainda verdes. Elas são o já. Quero a experiência de uma falta de construção. Embora este meu texto seja todo atravessado de ponta a ponta por um fio condutor – qual? o do mergulho na palavra? o da paixão? Fio luxurioso, sopro que aquece o decorrer das sílabas.*<sup>50</sup>

Água viva, de Clarice Lispector, escrito entre 1970 e 1973 e publicado em 1973, é um livro pulsante, de uma escrita mágica. Nele, narrativa e personagem se dissolvem em busca de uma questão central presente nesta obra e que seguiu como grande inquietação nos dois livros posteriores da autora: a criação artística. O “livro enfeitiçado”, “escrito na noite”, é sobretudo um livro de intensa alegria. As primeiras linhas já dizem: “É com uma alegria tão profunda. É uma tal aleluia. Aleluia grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano da dor de separação mas é grito de felicidade diabólica”<sup>51</sup>.

Foi guiada por esse grito de felicidade diabólica que Clarice escreveu esse “poema dos instantes”, um poema de alegria, de louvor à vida, de louvor à morte. Alegria e dor se confundem, se fundem, se dissolvem. A personagem sem nome desse monólogo é uma pintora que larga os pincéis e se arrisca ao desafio da palavra. São constantes no texto os questionamentos acerca de como se expressar, como escrever, como criar. Água viva é um livro que não tem uma história. Antes, ele procura vencer a lógica de uma linearidade, em busca de uma escrita encantatória que pretende se fazer no “já”, nos instantes que se seguem, sem retorno à memória ou ao passado. O tempo é essencialmente o do presente, do presente inconcluso, do “já” em permanente devir.

Pensar a escrita da história com o livro Água viva se torna possível, neste trabalho, a partir da compreensão de que a literatura é capaz de produzir conhecimento, não é apenas um documento sobre o passado e nem unicamente fonte para o estudo em história. Se entendêssemos que fazer história é apenas falar sobre acontecimentos, como se estes fossem inteiramente verdadeiros e concluídos, e que a escrita da história é destituída de imaginação e

<sup>50</sup> LISPECTOR, Clarice. Água viva. *Op.cit.* p. 27.

<sup>51</sup> *Idem, ibidem.* p. 09.

de um processo criativo que se assemelha ao artístico, não veríamos contribuição alguma, principalmente a partir do livro *Água viva* de Clarice Lispector, para reflexões sobre a escrita da história. Mas ao pensarmos uma história em constante movimento, em devir, uma história interessada não apenas por contextos e acontecimentos — como se estes fossem destituídos de seres humanos —, uma história preocupada com a vida e a forma como o indivíduo se relaciona com o tempo, aí sim podemos ver em *Água viva* contribuições pertinentes para pensarmos o campo teórico e a própria escrita da história.

Desse modo, pretendo pensar a literatura de Clarice, especialmente no livro *Água viva*, em sua dimensão mágica, de uma escrita enfeitiçada. Enfeitiçada porque se aproxima de seres e coisas, se aproxima de outras formas de existência, mudando a si própria. O capítulo será desenvolvido partindo do pressuposto de que “toda escrita é um caso de devir”<sup>52</sup>, como defendem Gilles Deleuze e Félix Guattari. E se toda escrita está em devir, o historiador e o literato estão próximos em relação ao seu fazer, à sua escrita.

O encontro com a mágica, o sobrenatural, o lado oculto, é algo permanente na escrita de Clarice, especialmente em *Água viva*. Magia, de acordo com o dicionário de significados, é entendida como arte ou ciência de bruxaria, como encanto, e, no sentido antropológico, como conjunto de crenças, práticas e saberes<sup>53</sup>. Considero esse livro um canto constante de busca às forças impessoais, mágicas, sobrenaturais, que a escritora denomina “it”, o “mistério do impessoal”<sup>54</sup>. “It” sobrenatural, “it” que é o mistério da vida humana. O sobrenatural representa uma incessante procura por autoconhecimento e a entrega às forças da natureza. Antes de tudo, é preciso entender que a magia estava, para Clarice, nas pequenas coisas da vida<sup>55</sup>, naquilo que não se pode explicar. Em entrevista sobre sua conferência *Literatura e magia*, ela declarou: “[...] falarei sobre a magia do fenômeno natural, pois acho inteiramente mágico o fato de uma escura e seca semente conter em si uma planta verde e brilhante”<sup>56</sup>.

No livro, o encontro com a natureza e com seu lado obscuro se faz a partir de uma metamorfose, uma aproximação em relação aos animais e plantas. Uma metamorfose que a aproxima da bruxaria e dos seus cultos solares.

<sup>52</sup> DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução Peter Pal Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997. p. 11.

<sup>53</sup> Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. Curitiba: Edições Positivo, 2009.

<sup>54</sup> LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. *Op. cit.* p. 30.

<sup>55</sup> Esse assunto será aprofundado no capítulo 4.

<sup>56</sup> LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos*. (2005) Rio de Janeiro: Rocco, 2005. p. 20.

Tenho o misticismo das trevas de um passado remoto. E saio dessas torturas de vítima com a marca indescritível que simboliza a vida. Cercam-me criaturas elementares, anões, gnomos, duendes e gênios. Sacrifico animais para colher-lhes o sangue de que preciso para minhas cerimônias de sortilégio. Na minha sanha faço a oferenda da alma no seu próprio negrume. A missa me devora — a mim que a executo. E a turva mente domina a matéria. A fera arreganha os dentes e galopam no longe do ar os cavalos dos carros alegóricos.<sup>57</sup>

Esse trecho evidencia o quanto a autora se aproximou do tema do misticismo, de rituais e de criaturas mágicas como gnomos, duendes e gênios. A experiência de sua personagem corre paralela ao sobrenatural. Apesar da intenção de falar apenas no presente e sem recorrência à memória, a escritora fez, em alguns trechos, referências a um passado que corresponde à Idade Média, momento em que bruxas eram jogadas à fogueira. A sua escrita, no que diz respeito a esse lado sobrenatural, está ligada às culturas que não são as dominantemente cristãs. Por isso considero que sua escrita se posiciona lado a lado com uma faceta subversiva, desestabilizadora, caótica. A bruxaria é um tema que aparece não apenas em *Água viva*, mas em outros textos; é lugar do fascínio, do encantamento com aquilo que é contestador, transgressor, pois foi condenado durante a Idade Média, mas encontra espaço e admiração em seus escritos. Em outro trecho do livro, Clarice diz:

Mas esses dias de alto verão de danação sopram-me a necessidade da renúncia. Renuncio a ter um significado, e então o doce e doloroso quebranto me toma. Formas redondas e redondas se entrecruzam no ar. Faz calor de verão. Navego na minha galera que arrosta os ventos de um verão enfeitiçado. Folhas esmagadas me lembram o chão da infância. A mão verde e os seios de ouro — é assim que pinto a marca de Satã. Aqueles que nos temem e à nossa alquimia desnudavam feiticeiras e magos em busca de uma marca recôndita que era quase sempre encontrada embora só se soubesse dela pelo olhar pois esta marca era indescritível e impronunciável mesmo no negrume da Idade Média — Idade Média, é a minha escura subjacência e ao clarão das fogueiras os marcados dançavam em círculos cavalgando galhos e folhagens que são o símbolo fálico da fertilidade: mesmo nas missas brancas usa-se o sangue e este é bebido.<sup>58</sup>

A recusa ao significado acabado ou a uma identidade fixa a aproxima da bruxaria. A pintora, personagem que se arrisca a escrever essas linhas, não se importa com a possível leitura moralista. Ela escreve para um futuro leitor ou para um amor perdido. Declara em um

---

<sup>57</sup> LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. *Op. cit.* p. 38.

<sup>58</sup> *Idem, ibidem.* p. 26.

trecho: “eu sou antes, eu sou quase, eu sou nunca. E tudo isso ganhei ao deixar de te amar”<sup>59</sup>. Sua escrita não se dá apenas na aproximação com a feitiçaria, mas sempre em devir. A personagem sem nome, sem identidade em seu devir, na aproximação com lugares e outros seres, está próxima das feiticeiras em sua linguagem encantada, linguagem do diabólico.

É importante notar que, em todo o livro, essa mulher que escreve, a personagem da obra, não tem um nome, o que vem ao encontro da recusa a uma identidade estabelecida, a recusa a um significado, a seguir um molde identitário. É nessa linguagem do diabólico, do sobrenatural, que Clarice evidencia uma contestação aos valores sociais de uma identidade pré-estabelecida a partir de um nome próprio.

Durval Muniz de Albuquerque, ao analisar o livro *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, afirma que o livro consiste numa narrativa que procura dizer o ser por meio da linguagem — o “ser diabólico” possibilita a narrativa:

Mas a narrativa é possível pelo ser diabólico da linguagem, por sua capacidade de se disfarçar, de aparecer com diferentes sentidos, de se desviar, de divergir, de divertir. A condição poética de nossa relação com o mundo, a dimensão ficcional de todo ser, nos põe no caminho do desejo da verdade, como o momento de estabilização do sentido, fim de viagem, descanso. Mas o demo vem e acaba com nossa tranquilidade, o temor reaparece quando constatamos que nada é dito definitivamente, nenhum nome é definitivo, nenhuma verdade é eterna, somos feitos de camadas de sentido que escorregam sempre de lado, que se repartem em múltiplas direções, veredas de sentido.<sup>60</sup>

É assim que a linguagem do “demo” está presente também na escrita de Clarice, não trazendo sentidos estáticos, mas movimento onde nada é eterno e nem a personagem é uma eterna feiticeira. Ela não é definitiva, não é um indivíduo que possui uma única identidade, ao qual se possa atribuir um único significado. Antes, recusa a identidade fixa, o significado acabado. Está em constante devir. Assim como a linguagem nos traz sentidos e logo nos movimenta para outros eixos possíveis da instabilidade, nós humanos procuramos dela fugir. Buscamos, como diz Durval, dar significado, estabilizar sentidos, nos organizar e dar caminho à verdade, que seria uma tranquilidade aos nossos corações.

A arte, especialmente a escrita de Clarice, coloca-nos em contato direto com esse inacabado, com a mobilidade de sentidos que espanta, comove, inquieta. Coloca-nos em um

<sup>59</sup> *Idem, ibidem.* p. 18.

<sup>60</sup> ALBUQUERQUE, Durval Muniz. Temor e desejo, palavras que dão par: identidades e subjetividades em *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa. Disponível em: <[http://www.cchla.ufrn.br/ppgh/docentes/durval/artigos/segunda\\_remesma/temor\\_e\\_desejo.pdf](http://www.cchla.ufrn.br/ppgh/docentes/durval/artigos/segunda_remesma/temor_e_desejo.pdf)>. Acesso em 17 jun. 2012. p. 02.

lugar que, na escrita da história, procuramos organizar e tornar estável para poder compreender, que é o lugar do inacabado, onde as verdades não existem; existem apenas “veredas”, onde a própria existência é puro devir, nada é o fim.

A arte é o lugar onde o ser se faz em constante movimento, onde ele se constrói, como diz Clarice em *Água viva*: “Estou me fazendo. Eu me faço até chegar ao caroço”<sup>61</sup>. Durval Muniz de Albuquerque afirma a importância da arte como possibilidade de nos fazermos:

A arte, a cultura, a linguagem, única possibilidade de sermos, de fazermos dos desejos e dos temores, dos horrores, formas e conteúdo de expressão que nos materializem em um ser, em uma identidade, passageira e eterna como a música. Encantar, única possibilidade de fazer o ser valer por si mesmo, sem necessitar de justificativas metafísicas. Habitar a linguagem, habitar o trabalho com a linguagem, ficcionar, escrever, encenar, cantar, dançar, pintar, trabalhar, gestos que produzem o homem, que produzem o ser, tão frágil, mas tão inesquecível.<sup>62</sup>

A feiticeira é antes de tudo um ser em mutação, um ser que não é, está em devir. Devir é uma tentativa de desterritorialização, uma linha de fuga, como afirmam Deleuze e Guattari<sup>63</sup>. Devir não é uma evolução, devir está no “entre-lugar”, em uma aproximação com outros seres e coisas. Ao citar a feitiçaria, Deleuze e Guattari trazem algo que vai ao encontro das possíveis relações com *Água viva*. As teorias em relação ao próprio devir são componentes essenciais para informar o objeto de estudo. Primeiramente, Deleuze e Guattari mencionam, em vários trechos, seus próprios lugares enquanto escritores e filósofos, como lugar de feitiçaria, dizendo com frequência: “nós feiticeiros”<sup>64</sup>.

Para eles, o escritor é um feiticeiro; ele o é “porque vive o animal como a única população perante a qual ele é responsável de direito”<sup>65</sup>. Os animais aqui têm significado não no conceito edipiano, do qual Deleuze e Guattari se afastam, criticando sempre a lógica da psicanálise freudiana. Os animais trariam o sentimento de afeto, no sentido de afetar, de produzir efeitos; eles dão sentimento de natureza. Assim, a lembrança de uma feiticeira estará sempre atrelada ao devir-animal. A aproximação com os animais ocorre por um elo, uma aliança. É na escrita que se exprimem os feiticeiros e seus devires.<sup>66</sup>

---

<sup>61</sup> LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. *Op. cit.* p. 40.

<sup>62</sup> ALBUQUERQUE, Durval Muniz. Temor e desejo, palavras que dão par: identidades e subjetividades em Grande Sertão: Veredas de Guimarães Rosa. *Op. cit.* p. 06

<sup>63</sup> DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. *Op. cit.* p 18.

<sup>64</sup> *Idem, ibidem.* p. 19.

<sup>65</sup> *Idem, ibidem.* p. 21.

<sup>66</sup> *Idem, ibidem.* p. 18.

O devir-animal não é uma imitação, não é lembrança nem ao menos significa parecer com determinado animal. Ao se aproximar do animal não se irá imitar, por exemplo, um cavalo, ou se tornar um cavalo. Antes, a forma que se criou é uma forma diferente daquela do cavalo ou do ser humano, é um devir-cavalo que estará sempre “entre” o cavalo e o homem, entre aquele que se aproximou e o animal. O devir estabelece uma relação de potência de movimento e repouso<sup>67</sup>. É assim que “o devir pode e deve ser qualificado como devir-animal sem ter um termo que seria o animal que se tornou”<sup>68</sup>. Para se aproximar de um cavalo, pode-se adquirir a potência do cavalo, como a escritora diz: “troto para frente e para trás”<sup>69</sup>. Ao se aproximar, não se tornou um cavalo, mas apenas se apoderou da capacidade de trotar. Pode parecer superficial e distante da realidade, mas o que interessa é que o conceito de devir, e especificamente o devir-animal, remete à possibilidade que a escrita traz de se aproximar de coisas e seres. O devir é um entre-lugar capaz de dar vida a algo que estaria morto, de ir além da identificação, criando uma relação de sensibilidade que é capaz de alcançar a alteridade.

E assim, o historiador, da mesma forma que o literato, é um feiticeiro, porque dá vida por meio da linguagem, inventa histórias em que sua escrita será permanente devir: “Se o escritor é um feiticeiro é porque escrever é um devir, escrever é atravessado por estranhos devires que não são devires-escritor, mas devires-rato, devires-inseto, devires-lobo, etc”<sup>70</sup>. A aliança que existe entre os feiticeiros e animais ocorre pelo sangue — como diz Clarice: “usa-se o sangue e este é bebido”<sup>71</sup>, como num ritual. Deleuze e Guattari explicam o ritual que acontece na feitiçaria:

Na feitiçaria, o sangue é de contágio e de aliança. Se dirá que um devir-animal é assunto de feitiçaria: 1) porque ele implica uma primeira relação de aliança com um demônio; 2) porque este demônio exerce a função de borda de uma matilha animal na qual o homem passa ou está em devir, por contágio; 3) porque este devir implica ele próprio uma segunda aliança, com outro grupo humano; 4) porque esta nova borda entre os dois grupos guia o contágio do animal e do homem no seio da matilha.<sup>72</sup>

O devir-animal, como assinalado, toma forma de tentação, de ritual; ele também é uma ruptura com as instituições centrais como a igreja, é uma linha de fuga<sup>73</sup>, mas “a igreja não

---

<sup>67</sup> *Idem, ibidem.* p. 42.

<sup>68</sup> *Idem, ibidem.* p. 18.

<sup>69</sup> LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. *Op. cit.* p. 75.

<sup>70</sup> DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. *Op. cit.* p. 21.

<sup>71</sup> LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. *Op. cit.* p. 26.

<sup>72</sup> DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. *Op. cit.* p. 30.

<sup>73</sup> *Idem, ibidem.* p. 30.

deixará de queimar os feiticeiros”<sup>74</sup>, como advertem os autores. Na literatura de Clarice, a feitiçaria também aparece como este lugar onde sempre haverá perseguições por não estar nos moldes da igreja. Em seu livro ela declara ver “em claros e escuros os rostos de pessoas que vacilam às chamas da fogueira”<sup>75</sup>.

A aliança do feiticeiro, que ocorre por meio de um ritual onde se usa sangue de animal, tem o peso de tudo que é contrário à civilidade e à moral. Mas essa aliança não acontece apenas com animais; ela ocorre com pessoas, com os seres mais vivos que conhecemos. A escrita de Clarice também tem uma aliança com os seres humanos. A escritora, que sentia o peso de tomar conta das pessoas, diz em *Água viva*: “Com os olhos tomo conta da miséria dos que vivem encosta acima”<sup>76</sup>. E ainda: “Tomo conta do menino que tem nove anos de idade e que está vestido de trapos e magérrimo. Terá tuberculose, se é que já não tem”<sup>77</sup>.

Cabe ressaltar que a autora não se afastou de seu meio para escrever; antes, buscou, por meio da inventividade, criar elos, alianças, aproximações. A feiticeira Clarice Lispector esteve sempre de olhos abertos para a realidade de seu país de adoção. Morando no Rio de Janeiro desde 1935, tinha a realidade da desigualdade social à frente de seus olhos. Já podia ver, durante a escritura do livro *Água viva*, a miséria que assolava grande parte da população que vivia nas encostas acima, bem próximas ao bairro onde escrevia, o Leme, onde as favelas faziam parte de seu cotidiano.

Desse modo, o devir é aproximar-se, alcançar uma zona de vizinhança, algo que a escritora sempre procurou fazer. Alcançar uma zona de vizinhança com outros indivíduos e culturas também é tarefa do historiador. Devir é antes de tudo molecular, é a menor partícula da matéria que criará novas formas — formas que se tornarão vizinhas de outras das quais se irá aproximar:

É que devir não é imitar algo ou alguém, identificar-se com ele. Tampouco é proporcionar relações formais. Nenhuma dessas duas figuras de analogia convém ao devir, nem a imitação de um sujeito, nem a proporcionalidade de uma forma. Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através dos quais nos tornamos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo. Esse princípio de proximidade ou de aproximação é inteiramente

<sup>74</sup> *Idem, ibidem.* p. 31.

<sup>75</sup> LISPECTOR, Clarice. *Água viva. Op. cit.* p. 39.

<sup>76</sup> *Idem, ibidem.* p. 61.

<sup>77</sup> *Idem, ibidem.* p. 60.

particular, e não reintroduz analogia alguma. Ele indica o mais rigorosamente possível uma zona de vizinhança ou de co-presença de uma partícula, o movimento que toma toda partícula quando entra nessa zona.<sup>78</sup>

O devir é processo do desejo, como afirmam Deleuze e Guattari<sup>79</sup>; o desejo de tornar-se outro, o desejo de alcançar uma zona de vizinhança. Em virtude disso, a escrita estará sempre em processo de desejo, desejo de conhecer, de aprender, de entender. Gilles Deleuze, em *Crítica e clínica*, acentua que escrever é:

um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir: ao escrever, estamos num devir-mulher, num devir-animal ou vegetal, num devir-molécula, até num devir-imperceptível.<sup>80</sup>

Foi no processo guiado pela intuição e pelo desejo de entendimento do mundo que Clarice Lispector buscou a transformação de si e da escrita, procurando alcançar uma “zona de vizinhança”<sup>81</sup> com a vida, seja humana ou animal:

Sou uma pessoa que tem um coração que por vezes percebe, sou uma pessoa que pretendeu pôr em palavras um modo ininteligível e um mundo impalpável. Sobretudo uma pessoa cujo coração bate de alegria levíssima quando consegue em uma frase dizer alguma coisa sobre a vida humana ou animal.<sup>82</sup>

Nessa perspectiva, muitas semelhanças podem ser percebidas na criação artística de Clarice Lispector e na escrita artística do historiador. Ambos estão preocupados com a existência, com a vida e com os homens. E assim como Clarice, nós historiadores partimos das questões que formulamos — questões essas que nos aproximam de acontecimentos, de lugares e pessoas, e do sussurro que há entre os fatos. O sussurro que é do impalpável, daquilo que não podemos narrar plenamente, pois está no terreno do subjetivo, dos sentimentos e afetos.

Buscar uma “zona de vizinhança”, de devir, é um trabalho não só do escritor literário, é trabalho também do historiador, que não pode entender e narrar fatos a distância; ele precisa se aproximar, e essa aproximação traz modificações a si mesmo. Para que ambos (escritor

<sup>78</sup> DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Op. cit. p. 64.

<sup>79</sup> DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Op. cit. p. 10.

<sup>80</sup> *Idem, ibidem*. p. 11.

<sup>81</sup> *Idem, ibidem*. p. 11.

<sup>82</sup> LISPECTOR, Clarice. *Crônicas para jovens: de escrita e vida*. Op. cit. p 40.

literário e historiador) entendam outras culturas, será necessário o desafio da alteridade, o desafio da transfiguração.

É assim que o escritor (historiador ou literato) não se preocupará com o “formado”<sup>83</sup>, o “acabado”. Antes, ele estará do lado do informe, do inacabado, do devir, daquilo que ainda está em via de fazer-se. Não se trata, portanto, de alcançar, possuir fatos e monumentos, mas tocar de passagem, como acentuou Clarice: “quero de passagem, ter realmente tocado no monumento”<sup>84</sup>; “às vezes quero apenas tocar. Depois o que toco às vezes floresce e outros podem pegar com as duas mãos”<sup>85</sup>. O devir é assim, uma aproximação em movimento, é apenas “tocar” como diz Clarice, é se aproximar de “passagem”.

Considero que a aproximação entre a história e a literatura se dá a partir de sua própria escrita. Ambos, literato e historiador, são feiticeiros porque fazem alianças as mais diversas, porque são guiados por um desejo de compreensão, desejo de se tornar outro. A literatura oferece a possibilidade de refletir sobre o nosso próprio fazer, a nossa escrita. Entender a literatura como conhecimento que elabora reflexões sobre a sociedade e a cultura, e não apenas como fonte, requer também um tipo de aliança. Uma aliança que se opõe às rígidas técnicas e métodos que a afastaria de tudo que é subjetivo e intuitivo do fazer literário, isolando, para a pesquisa em história, apenas o que trata sobre acontecimentos, como se estes pudessem ser compreendidos sem uma boa dose de intuição e de inventividade.

Robert A. Nisbet traz importante reflexão no campo das ciências sociais que também serve à história. Ele entende que o mais importante não é pensar as diferenças que afastam a ciência da arte, o que importa é o que elas têm em comum. Para o autor, cientista e artista “são movidos pelo desejo de entender, de interpretar e de comunicar sua compreensão para o resto do mundo”<sup>86</sup>. Somente entendendo a arte como um campo de conhecimento é que poderemos pensar sua importância:

É apenas quando nós reconhecemos claramente a função da arte como um modo de conhecimento paralelo a outros modos, através dos quais o homem chega a um entendimento de seu ambiente, que podemos começar a apreciar sua significação na história da humanidade.<sup>87</sup>

<sup>83</sup> DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Op. cit. p. 11.

<sup>84</sup> LISPECTOR, Clarice. *Crônicas para jovens: de escrita e vida*. Op. cit. p. 47.

<sup>85</sup> *Idem, ibidem*. p. 23.

<sup>86</sup> NISBETI, Robert A. A sociologia como uma forma de arte. *Plural. Sociologia*, USP, SP, 7, p. 111-130, n 1. 2000. p. 117.

<sup>87</sup> *Idem, ibidem*. p. 117.

É preciso entender, como enfatiza Nisbet, que “toda ciência é, também, uma forma de arte”<sup>88</sup> — algo que desde o século XIX vem sendo discutido por historiadores como Burchardt<sup>89</sup> e Droysen<sup>90</sup> e que foi uma bandeira levantada por historiadores norte-americanos como Carl Shorske<sup>91</sup> e Peter Gay<sup>92</sup>.

A relação entre a história e a literatura tem sido amplamente debatida. De acordo com Durval Muniz de Albuquerque, esse fato vem acontecendo desde a chamada “virada linguística”, quando se colocou no centro das discussões a importância da linguagem. A partir desse momento, historiadores admitem a necessidade de pensar a própria linguagem, porque há a percepção de que “narram e de que a narrativa é a forma através da qual constroem a própria noção de temporalidade e, portanto, articulam o próprio passado e seus eventos”<sup>93</sup>.

Pensar a literatura e as artes em geral como um conhecimento é, sobretudo, entender a sua capacidade de elaborar reflexões que contribuem para pensar a escrita da história. Significa pensar com a literatura, a partir dela, elaborando reflexões que modificam nosso próprio fazer. Durval Muniz de Albuquerque discute a importância de se pensar a história com a literatura, não separando estas duas, “sem pensar contra a literatura, sem adotarmos esta posição defensiva, sem procurar pensar contra a literatura ou apesar dela, mas com a literatura”<sup>94</sup>. A literatura, para Durval, estaria no lugar de devir,

onde todas as formas se confundem, onde nada é nítido, onde nada cega por sua claridade, nem por sua obscuridade, mas onde as formas apenas se insinuam, atraem por sua mescla de desvelamento e velamento, pelo indescidível que significam, onde as formas prometem muitos futuros, inúmeros devires.<sup>95</sup>

A literatura, para o autor, não está preocupada com o acabado, enquanto a história, transformada em ciência a partir do século XIX, reafirma sempre seu pacto com o formalizado, com a “realidade”. Durval entende que a história, com a crescente formalização

---

<sup>88</sup> *Idem, ibidem.* p. 111.

<sup>89</sup> BURCKHARDT, Jacob. História da cultura grega: Introdução. In: MARTINS, Estevão de Rezende (org.). *A história pensada: teoria e método na historiografia europeia do século XIX*. São Paulo: Contexto, 2010.

<sup>90</sup> DROYSEN, Johann Gustav. Arte e método. In: MARTINS, Estevão de Rezende (org.). *A história pensada: teoria e método na historiografia europeia do século XIX*. *Op. cit.*

<sup>91</sup> SHORSKE, Carl E. *Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo*. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

<sup>92</sup> GAY, Peter. *Freud para historiadores*. Tradução Osmyr Faria Gabbi Júnior. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

<sup>93</sup> ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. A hora da estrela: história e literatura, uma questão de gênero? In: \_\_\_\_\_. *História a arte de inventar o passado: ensaios de teoria da história*. Bauru: EDUSC, 2007. p. 05.

<sup>94</sup> *Idem, ibidem.* p. 02.

<sup>95</sup> *Idem, ibidem.* p. 05.

científica, fica “cada vez mais longe da vida e dos homens”<sup>96</sup>. E quando a história recorre à literatura, esta é usada apenas como um documento com todos os cuidados metodológicos, buscando torná-la uma fonte objetiva e verdadeira<sup>97</sup>. O autor faz a crítica de que a literatura não tem sido utilizada para pensar a história, e por isso toma a posição de pensar com a literatura, entendendo-a como um conhecimento que possibilita teorizar a história. É por isso que destaco suas reflexões, porque acredito que pensar com a literatura é a possibilidade de sair dessa posição de uma escrita da história comprometida apenas com a verdade e com aquilo que estaria concluído. Entendo que a história, assim como a literatura, aproxima-se por meio de uma escrita em devir, uma escrita enfeitiçada que não está comprometida apenas com o que se passou, mas com a vida que pulsa.

No desenvolvimento deste capítulo procurei pensar, com a literatura de Clarice Lispector, a escrita da história, questão que é central e envolve todo o trabalho. Em *Água viva* é possível refletir sobre a escrita como um espaço de enfeitiçamento que ganha sentido com as teorias de Deleuze e Guattari<sup>98</sup>, quando pensam o escritor (filósofo ou artista — acrescento o historiador) como um feiticeiro. Sua escrita estará em constante devir, em vir a ser, será sempre inacabada porque fala da vida, sendo a própria escrita também uma passagem de vida, como dizem os autores.<sup>99</sup>

Pensar com a literatura é uma aliança, é buscar uma zona de vizinhança com este conhecimento. É por isso que termino este capítulo com a frase final e inconclusa com a qual Clarice conclui o livro *Água viva*: “O que te escrevo continua e estou enfeitiçada”<sup>100</sup>.

---

<sup>96</sup> *Idem, ibidem.* p. 06.

<sup>97</sup> *Idem, ibidem.* p. 02.

<sup>98</sup> DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. *Op. cit.*

<sup>99</sup> DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. *Op. cit.* p. 11.

<sup>100</sup> LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. *Op. cit.* p. 95.

## Capítulo 2

### “Clarice esconde um objeto gritante”

*Quando a gente escreve ou pinta ou canta a gente transgride uma lei.*<sup>101</sup>

*Transgredir, porém, os meus próprios limites me fascinou de repente. E foi quando pensei em escrever sobre a realidade, já que essa me ultrapassa. Qualquer que seja o que quer dizer realidade.*<sup>102</sup>

A obra artística de Clarice Lispector é vasta e complexa. Ainda hoje, após trinta e cinco anos de sua morte, é amplamente estudada no Brasil e no exterior. Lispector escreveu contos, romances, crônicas, livros infantis, e chegou a pintar alguns quadros. Atuou como redatora na Agência Nacional do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), vinculado ao governo Vargas, ministrou conferências, escreveu para colunas em jornais e realizou entrevistas.

Estudar a obra de Clarice dentro da complexa rede cultural na qual está inserida significa buscar pistas quanto à recepção na época em que escrevia e como essa recepção se modificou, assim como os diálogos que estabeleceu com artistas plásticos, escritores e músicos. Também é de interesse entender como são tratados os documentos da autora depositados em arquivos, qual imagem (ou quais imagens) de Clarice Lispector repercutem na atualidade. Enfim, são múltiplas as possibilidades de abordagem da obra clariceana. Considerando a complexidade do tema e as inúmeras possibilidades de análise, pretendo, neste capítulo, pensar, a partir da literatura de Clarice Lispector, as imagens que repercutiam na época em que a autora escrevia, buscando dar foco a algumas críticas feitas ao lançamento de *Água viva* e analisando esse livro à luz das teorias de Chartier, que destaca a importância de pensar a literatura imersa no que chama de “instituição literária”.

Já abordei a importância de pensar a história com a literatura, buscando entender as contribuições para a escrita da história, e neste capítulo meu objetivo é pensar, com a literatura de Clarice, como o seu livro *Água viva*, assim como toda sua obra, pode ser pensado

<sup>101</sup> LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida.* (1978) Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 151.

<sup>102</sup> *Idem. A hora da estrela.* (1977) Rio de Janeiro: Rocco, 2006. p. 17.

como uma transgressão, a partir do que Foucault aponta na conferência *Linguagem e literatura*<sup>103</sup> de 1964. Cabe ressaltar que a análise de uma obra literária no campo historiográfico precisa ir além do texto para compreender seus significados. Todo texto estará em diálogo com outras obras literárias e também com outras atividades artísticas.

Roger Chartier contribui para essa reflexão, pois permite pensar uma perspectiva de estudo que vai além do texto e se expande para as leituras possíveis em relação à materialidade do livro. O leitor, de acordo com essa noção, não é mero receptor; ele tem a capacidade de fazer diferentes leituras, de criar, assim como o escritor. Para isso é fundamental, como afirma Chartier, não apenas contextualizar uma obra de arte, mas a partir dela descobrir “os mecanismos que regem a produção e transmissão do mistério estético”<sup>104</sup>. Nesse sentido, é possível partir da obra de Clarice para encontrar elos com a arte pictórica (assunto que será aprofundado na segunda parte) e com outras reflexões, como as que focam a questão da transgressão, presente em outros autores do período.

Chartier pontua a necessidade de analisar a obra literária em seu contexto de produção, circulação e recepção. Essa tarefa seria algo complexo, que exigiria uma análise longa que demandaria mais tempo do que o previsto para este trabalho. Portanto, o que me proponho a fazer neste capítulo é uma apreciação da crítica que o livro *Água viva* recebeu na época, atendo-me aos textos de críticas existentes no arquivo de Clarice na FCRB. Poderia não entrar na temática do livro, mas, ainda que iniciais, essas reflexões constituem um exercício de pensar para além do texto e podem enriquecer o entendimento sobre a obra de Clarice.

Em *Literatura e história*, Roger Chartier destaca a importância de se questionar os gêneros literários (contos, romances) e faz considerações a partir da obra *O que é um autor?*<sup>105</sup> de Foucault, escrita em 1969. Para Chartier, a imbricação entre história e literatura deve ser pensada em relação à instituição literária. O autor destaca a capacidade que o discurso literário tem de elaborar conhecimento que questione o próprio fazer história: “quando a literatura a tematiza, ultrapassa sempre as questões clássicas dos historiadores, e leva-os a construir de outro modo o próprio objeto de sua indagação”<sup>106</sup>.

A autotematização da literatura acontece quando, na criação do texto literário, o autor evidencia o questionamento acerca de como fazer literatura. Assim, considero que a literatura

<sup>103</sup> FOUCAULT, Michel. *Linguagem e Literatura*. In: MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

<sup>104</sup> CHARTIER, Roger. *Literatura e história*. *Topoi*: Revista de História, Rio de Janeiro, 7 Letras, n 1, 2000. p. 197.

<sup>105</sup> FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema. Ditos e escritos III*. 2 ed. Tradução Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

<sup>106</sup> CHARTIER, Roger. *Literatura e história*. *Op. cit.* p. 205.

de Clarice Lispector vai ao encontro do pensamento de Chartier, pois sua literatura corre problematizando sempre seu próprio fazer, a sua escrita. Principalmente nos seus últimos romances, escritos na década de 1970, há uma ênfase ao processo de criação. É importante ressaltar que a literatura tematiza seu próprio fazer literário em suas especificidades, mas, ainda que em outro campo de saber, podemos refletir sobre a escrita da história a partir das problematizações feitas no campo literário e para o campo literário.

As reflexões que Clarice faz acerca da própria literatura permitem construir a escrita da história como um espaço de devir, de transgressão. Possibilitam pensar nosso fazer com a literatura, aproximando dois discursos — o histórico e o literário —, o que não quer dizer que o discurso do historiador seja uma produção fictícia, mesmo que, como salienta Roger Chartier, ele utilize formas narrativas da ficção<sup>107</sup>. Isso significa que inventamos uma narrativa, mas a partir de documentos, de indícios de sujeitos que estiveram vivos, e é com nossa imaginação que esses sujeitos podem se mover novamente em um espaço e tempo. É a partir da escrita que damos vida a outros personagens e a histórias.

Se representação, para Chartier, são os modos pelos quais os homens dão sentido ao mundo, é na produção cultural de Clarice Lispector que podemos pensar a forma como a artista elabora reflexões sobre o mundo, sobre a sociedade em que vive. É na sua escrita que ela dá significação ao mundo, significação que será ponto inicial para produção de outros sentidos por seus leitores, que, a partir do texto, passarão a criar noções que não necessariamente foram pensadas pela escritora. Assim, a prática da leitura é também uma prática cultural que cria representações e dá sentido ao mundo.

A partir de um texto podem ser criadas diferentes leituras, distintas formas de percepção de uma obra, pois cada indivíduo traz sua bagagem cultural e experiências pessoais na construção de significados. Portanto, um mesmo livro pode ser lido de várias maneiras. Importa salientar que a produção de Clarice esteve sempre associada a “lutas simbólicas” ou “lutas de representações” — expressões utilizadas por Bourdieu e Chartier. Lutas simbólicas porque a forma de apreciação de determinada obra de arte é conduzida por lutas invisíveis que são também econômicas, são distintivas. O consumo cultural dependerá das condições econômicas que desempenham uma função social<sup>108</sup>. Quero dizer que, para apreciação de determinada obra de arte, o indivíduo precisa traduzir códigos que dependem de sua bagagem cultural, ou mesmo das experiências individuais.

---

<sup>107</sup> *Idem, ibidem.* p. 208.

<sup>108</sup> BORDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento.* Tradução Daniela Kern, Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo/Porto Alegre: Edusp/Zouk, 2008. p. 14.

Partindo do livro *Água viva*, posso, por meio de uma leitura direcionada, observar, pela própria escrita, uma construção que não pretende seguir as normas usuais de criação de um romance, ou seja, que traga uma história, a delimitação de personagens com suas características, enfim, personagens com identidade e história formada. No romance, como destaca o filósofo Sigmund Freud<sup>109</sup>, a história se passa em torno de um herói. Em *Água viva*, Clarice abandona essa forma usual de um romance assinalado por Freud para construir um texto que não chega a delimitar as características de uma personagem com padrões físicos e de personalidade. É um livro que também não pretende contar uma história, que não tem uma narrativa delineada; é um livro que procura apenas falar no instante, no presente, livro que mais parece um grande poema, que parece construído em desordem, fragmentado, confuso, enfim, um livro “enfeitiçado”.

Em outros livros escritos por Clarice, observo essa insubordinação aos moldes do romance. *Um sopro de vida*, por exemplo, também não narra uma história linear. O livro é formado por falas da personagem Ângela Pralini e do autor, que é um narrador masculino criado para o livro. A obra termina não com um desfecho que concluiria uma trama, mas com reticências: “Eu acho que...”<sup>110</sup>. *A hora da estrela*<sup>111</sup> igualmente traz a marca da singularidade, apesar de contar uma história. A escritora, por meio de seu narrador, esclarece os mecanismos da escrita, deixa à mostra o processo de criação de seu livro. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*<sup>112</sup>, publicado em 1969, também traz essa contestação aos moldes do romance tradicional. No livro, que começa com vírgula e termina com dois pontos, a autora parece de fato ter pegado a história pelo meio, e inicia sua obra quando a vida da personagem já se passava. Por isso utiliza a vírgula para começar e não um parágrafo. O livro *A paixão segundo GH* inicia assim: “- - - - estou procurando, estou procurando”<sup>113</sup>. E termina: “E então adoro - - - -”<sup>114</sup>. Enfim, esses são alguns exemplos de como a literatura de Clarice Lispector é uma expressão do pensar diferente, da transgressão aos modelos impostos e às convenções estabelecidas para a escrita.

Em *Água viva*, Clarice declara: “Este não é um livro porque não é assim que se escreve”<sup>115</sup>. Tal afirmação é a consideração da autora de que a escrita desse livro não foi feita

<sup>109</sup> FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneio. In: *Obras completas*. v. 9. Tradução James Strachey. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p. 155.

<sup>110</sup> LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. Op. cit. p. 159.

<sup>111</sup> *Idem. A hora da estrela*. Op. cit.

<sup>112</sup> *Idem. Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. (1969) Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

<sup>113</sup> *Idem. A paixão segundo GH*. (1964) Rio de Janeiro: Rocco, 2009. p. 09.

<sup>114</sup> *Idem, ibidem*. p. 179.

<sup>115</sup> *Idem. Água viva*. Op. cit. p. 12.

nos padrões de um romance. Ela buscava outra forma de escrita, mas não deixava de se preocupar com a recepção de seus livros. Em outro texto, diz que às vezes é vista como charlatã:

Disseram-me que um crítico teria escrito que Guimarães Rosa e eu éramos dois embustes, o que vale dizer dois charlatões. Esse crítico não vai entender nada do que eu estou dizendo aqui. É outra coisa. Eu estou falando de algo muito profundo, embora não pareça, embora eu mesma esteja um pouco tristemente brincando com o assunto.<sup>116</sup>

Sua escrita por vezes trata de temas profundos e existenciais, mas de uma maneira que parece improviso, parece com uma escrita de quem não sabe escrever, ou pretende ser vista assim, uma tentativa de se afastar da imagem de uma escritora intelectual. É claro, não se pode observar isso ingenuamente: a escritora quis se afastar de um modelo intelectualizado, da escrita como profissão. No entanto, precisou vincular-se a algumas normas e técnicas para escrever, tornando-se uma escritora profissional, que inclusive se mantinha à custa de sua profissão, recebia honorários e precisava deles para se manter. Com dificuldades financeiras, precisou atuar paralelamente com a escrita em jornais e também com tradução de livros.

Nos documentos existentes no arquivo da escritora, sob guarda da FCRB, há coletâneas das entrevistas e críticas sobre Clarice publicadas em jornais. Essas reportagens foram coletadas pela própria escritora, por sua família e também por Plynio Doyle, arquivista que doou a documentação ao arquivo. Na maioria dos casos, as reportagens foram recortadas sem os dados dos jornais, datas e autores, mas ainda assim oferecem pistas interessantes de estudo. Na entrevista *Clarice esconde um objeto gritante*, datada de 6 de março de 1972, Clarice Lispector, com receio da repercussão de *Água viva*, informou que guardara seu livro, antes intitulado *Objeto gritante*, por cerca de três anos sem publicá-lo. Revelou ter iniciado a escritura do livro em 1970.

Entrevistada por Germana de Lamare, na sessão Anexo do jornal Correio da Manhã do Rio de Janeiro, Clarice Lispector confessou:

Ele já está pronto, sim, mas acho que só vou editá-lo o ano que vem. Sabe eu estou muito sensível ultimamente. Tudo o que dizem de mim me magoa. O *Objeto gritante* é um livro que deverá ser muito criticado, ele não é conto, nem romance, nem biografia, nem tampouco livro de viagens. E, no

---

<sup>116</sup> *Idem. Crônicas para jovens: de escrita e vida. Op. cit.* p. 53.

momento, não estou disposta a ouvir desafetos sabe, Objeto gritante é uma pessoa falando o tempo todo.<sup>117</sup>

Nessa entrevista, a escritora admitiu que as críticas lhe causavam desconforto e, temendo as possíveis críticas com *Água viva*, optou por deixar seu livro guardado por algum tempo. Ao ser lançado em 1973, alcançou grande repercussão, como já estava previsto. A obra foi vista por alguns críticos da época como um ensaio lógico e coerente, e por outros como algo ruim de uma escritora que se destacava apenas como contista. Foram diversas as reportagens e críticas publicadas em jornais.

Das críticas negativas em relação ao livro, destaco a elaborada por Hélio Pólvara em 25 de agosto de 1973 com o título *Água viva – da abstração lírica*:

Contesta-se, portanto, em *Água viva*, a ficção figurativa, o romanesco. A linguagem é a criação suprema, é tudo. Clarice Lispector repete tentativas anteriores no romance (no conto, ela é coerente), de fazer ficção impessoal (em sentido amplo), despojada de qualquer gratuitade, de compromissos com a realidade conhecida. Neste sentido, *Água viva* não traz novidade a quem acompanha a evolução do romance [...] Um texto muitas vezes bonito e de nível cortado, aqui e ali, de notas inaudíveis, indizíveis, tiradas com esforço ao teclado da linguagem. Esta é sua vantagem em relação aos textos mais impessoais. De Clarice Lispector, selecionada por ela própria, é a antologia de contos *A Imitação da Rosa* que sai simultaneamente, em livro de bolso, com *Água viva*. Dos contos de Clarice Lispector pode-se dizer sem receio que honram qualquer literatura. O conto título e mais Amor, A legião estrangeira, Miopia progressiva, Devaneio e Embriaguez de uma rapariga e outros não se recusam a ser uma obra de arte.<sup>118</sup>

*Água viva* pode ser percebido, de acordo com Hélio Pólvara, como um livro no qual não haveria inovação em relação ao que já se produzia no gênero romanesco, mas os contos de Clarice, sim, poderiam ser considerados obras de arte. Em *Água viva*, segundo esse crítico, Clarice não estaria preocupada com uma “realidade conhecida”. Mas que realidade se esperava? Afinal, não é este exatamente um dos questionamentos que Clarice elabora em *Água viva*, problematizando o aparente “real”, em busca de uma concepção de mundo intuitiva, na qual as sensações guiam a percepção da realidade? Na qual a realidade não é composta apenas por fatos objetivos e duros? Entre parênteses, o autor da crítica também faz considerações como: “no conto ela é coerente”, apontando para uma perspectiva de análise em que *Água viva* não teria uma coerência aparente.

<sup>117</sup> LISPECTOR, Clarice. Entrevista a Clarice Lispector. [06 de março de 1972]. Rio de janeiro: *Correio da manhã*. Entrevista concedida a José Augusto Guerra. (Documento de número 25, Série Jornais, Coleção Clarice Lispector. AMLB - FCRB.)

<sup>118</sup> PÓLVARA, Hélio. *Água viva – da abstração lírica*. [s. nome de jornal, s. local, s. pág.]. 25 de ag. de 1973. (Documento de número 05, Série Jornais, Coleção Clarice Lispector. AMLB- FCRB. )

Quanto às críticas positivas e anúncios do livro, podem ser lidas algumas notas como: “Com esta ficção, Clarice Lispector desperta a literatura que atualmente não se faz no Brasil de uma letargia deprimente e degradante para elevá-la a um nível de perenidade e perfeição universais”<sup>119</sup>. Destaco, de outro texto, assinado por Reynaldo Bairão e publicado em 1974, o seguinte trecho: “Se de um lado vimos constatar que a escritora está tentando se renovar formalisticamente, por outro este livro é uma espécie de súmula de toda a sua obra de ficção anterior”<sup>120</sup>. Para Reynaldo, *Água viva* traz o ensaísmo da ficção. Ensaio da ficção porque, nesse livro, a autora desenvolveu, por meio do tema que é a própria escrita, um texto que problematiza a criação. O crítico o vê como um ensaio por ter uma lógica, ser racional e trazer, no interior da escrita, o processo de criação ficcional com um debate que se aproxima do filosófico.

Outra crítica interessante corresponde ao texto *Distraindo do presente*<sup>121</sup>, assinado por Marcus Pinchel. O autor fala do cenário da recepção da obra *Água viva*, informando como o livro foi alvo de críticas e ressaltando expressões como “amostra de genialidade” e “estupefato frescor”. Para ele, a obra contém desde o que chama de “visões filosóficas” até “sensações poéticas”:

Considerada por alguns como uma amostra da genialidade, e por outros como um domínio de estupefado frescor, Clarice Lispector merece no mínimo o reconhecimento de uma inteligência particularmente atrativa. Misturando “visões” filosóficas e sensações poéticas que vão do misticismo à volúpia, passando por todas as variáveis da incongruência perceptiva (tempo e sonho), não há mesmo uma história a ser contada. [...] Em Literatura praticamente todos os caminhos podem levar a um bom livro, do mesmo modo que qualquer deles pode não ultrapassar “boas intenções”. O livro de Clarice é um belo poema solto, mas não irreverente. Uma agitação de intempestiva feminilidade e uma destruição corrosiva. As imagens se constroem e se dissolvem num clima sem planos. Para que planos? Há uma coordenada íntima de transmutação, inflexível, num mar de gravitação nula. Para que parábolas? O instante e o infinito constituem a presença, destilação de água viva, e se distrai (quem sabe?) do presente...<sup>122</sup>

<sup>119</sup> RIBEIRO, Leo Gilson. [s. título]. *Veja*, Rio de Janeiro. [s. pág.], 19 de set. de 1973. (Documento de número 05, Série Jornais, Coleção Clarice Lispector. AMLB- FCRB.)

<sup>120</sup> BAIRÃO, Reynaldo. A propósito de *Água viva* de Clarice Lispector. [s. jornal, s. local de publicação, s. pág.]. 9 de fev. de 1974.(Documento de número 05, Série Jornais, Coleção Clarice Lispector. AMLB- FCRB.)

<sup>121</sup> PINCHEL, Marcus. *Distraindo do presente*. *Opinião*, Rio de Janeiro. [s.pág.], 8 de out. de 1973 (Documento de número 05, Série Jornais, Coleção Clarice Lispector. AMLB- FCRB.)

<sup>122</sup> PINCHEL, Marcus. *Distraindo do presente*. *Opinião*, Rio de Janeiro. [s.pág.], 8 de out. de 1973 (Documento de número 05, Série Jornais, Coleção Clarice Lispector. AMLB- FCRB.)

Outro crítico da época, Haroldo Bruno, também comentou o livro em 1974, em seu texto intitulado “Água viva”: *um solilóquio de Clarice Lispector sobre o ser*. O autor escreveu:

Meditação sobre o ser em suas relações com o tempo, ou melhor, com a *duré* interior — o ser constituindo a essência metafísica do homem e o tempo configurando situações existenciais acima das condições exteriores, em seu livre e, algumas vezes, arbitrário fluir em perseguição a um símbolo ou um sentido definitivo para o universo — tal seria em linhas gerais o significado desse relato despojado e igualmente crispado por uma angústia vital. [...] Clarice Lispector, de modo mais radical do que aquele que vinha praticando até agora, preferiu sacrificar a fabulação, os elementos narrativos pelo valor de um depoimento psicológico e estético, bastante aproximado de uma digressão ensaística. [...] Faz ressaltar as qualidades artesanais.<sup>123</sup>

Para Haroldo Bruno, *Água viva* é uma introspecção que elimina o tempo cronológico, abandonando regras de gênero e utilizando técnicas de um automatismo psíquico. Segundo ele, o texto lembra o rigor dos “critérios científicos”, quando busca pensar os desdobramentos do raciocínio. É um discurso lógico quebrado por outras imagens “oníricas”. Escreveu ainda: “É uma obra de fermentação renovadora, que participa da melhor vanguarda brasileira”<sup>124</sup>. A autenticidade de Clarice estava, para ele, na forma de exposição narrativa, num “ensaio-ficção” no qual ela procurou, com grande esforço, a compreensão da vida.

Elias José, em 1974, redigiu ensaios que foram publicados em várias edições de jornais. Escreveu sobre as temáticas que considerava destaque em *Água viva*: primeiramente a personagem, depois o tempo e o problema estético. Sobre o processo de criação literária, o autor afirmou:

É novo porque não está nos moldes da Literatura Oficial Institucionalizada. Foi novíssimo em termos de Literatura brasileira especialmente quando lançou *A paixão segundo GH*. Agora, nos parece mais um prosseguimento daquele. Novo ou velho, é terrivelmente pessoal, choca, encanta, incomoda, vai fundo e deixa marcas.<sup>125</sup>

Ao refletir sobre essas críticas em que *Água viva* aparece, de um lado, como um livro que deu continuidade a um estilo que já vinha sendo seguido pela escritora e que não apresentaria grandes novidades, e, por outro lado, como um livro de destaque por conseguir

<sup>123</sup> BRUNO, Haroldo. *Água viva um solilóquio de Clarice Lispector sobre o ser*. *Estado de São Paulo*, [s. pág.], 03 de fev. de 1974. (Documento de número 05, Série Jornais, Coleção Clarice Lispector. AMLB- FCRB.)

<sup>124</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>125</sup> JOSÉ, Elias. Anotações sobre *Água viva*. [s. jornal, s. local, s. pág.], 09 de Nov. de 1974. (Documento de número 05, Série Jornais, Coleção Clarice Lispector. AMLB- FCRB.)

efetivamente trazer outra forma de escrita, percebi que era preciso demarcar a perspectiva de análise do meu trabalho. Aproximo minha reflexão de críticas como a de Elias José, que pensa o livro como uma ruptura a certos moldes impostos pela literatura oficial institucionalizada. Acredito, como ele, que esse caminho já vinha sendo percorrido pela autora em outros escritos, como *A paixão segundo GH* e *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, e que se delineou como um roteiro para os outros romances que escreveu na década de 1970. Refiro-me aos livros *A hora da estrela* e *Um sopro de vida*.

Ao me aproximar da crítica da época sobre *Água viva*, percebi que, ainda que em um processo que já vinha sendo desenvolvido na trajetória literária da autora, o livro recebeu destaque pela crítica por ser considerado uma transgressão aos paradigmas da literatura. Por isso trago para a discussão as teorias de Michel Foucault, que se debruçou sobre a questão da literatura, assim como sobre outros temas que interessam a este trabalho, como a história. É importante ressaltar que suas concepções se modificaram no decorrer de seus estudos. Afinal, como enfatizei anteriormente, a escrita é devir, ela nunca está pronta, está sempre em construção. Nos seus escritos anteriores a 1968, especificamente em *As palavras e as coisas*<sup>126</sup> e outros ensaios como *Linguagem e literatura*<sup>127</sup> de 1964, o autor apresentava uma visão da literatura que mudou em relação aos seus últimos escritos. Roberto Machado, estudioso da obra de Foucault, analisa, em seu livro *Foucault, a filosofia e a literatura*<sup>128</sup>, que em 1969, ano de *Arqueologia do saber*, Foucault nada publicou sobre literatura, e quando falou sobre ela não foi como um tema central. Pode-se, então, situar essa mudança de perspectiva acerca da literatura a partir dos anos finais da década de 1960.

Segundo Roberto Machado, em *A Arqueologia do saber* Foucault revelou interesse por dois termos que definem o saber da história arqueológica: discurso e o enunciado. Para ele, Foucault se afastou da problemática da linguagem e se aproximou dos termos discurso e enunciado, distanciando-se de qualquer possível aproximação ao estruturalismo<sup>129</sup>. Nessa obra, de acordo com Machado, nada aparece sobre linguagem literária, diferentemente do observado em obras anteriores, quando esse assunto tinha um papel privilegiado nos escritos de Foucault, sendo associado a poder de transgressão, de contestação.

---

<sup>126</sup> FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Tradução Salma Tannus. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

<sup>127</sup> *Idem*. *Linguagem e Literatura*. In: MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

<sup>128</sup> MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. *Op. cit.* p. 118.

<sup>129</sup> *Idem, ibidem*. p. 118.

Se a preocupação de Foucault em *A arqueologia do saber* era “a análise das condições em que é possível que o indivíduo preencha a função de sujeito do discurso”<sup>130</sup>, foi nesse segmento que o Foucault “genealogista do poder”<sup>131</sup> da década de 1970 não concedeu privilégios à linguagem literária. Nessa época o autor ainda escrevia textos em que mencionava a literatura, mas com menos entusiasmo. Foucault se interessava pelos sistemas disciplinares modernos que apareceram no século XVII e depois com o nascimento da biopolítica do século XVIII. Em seguida seu interesse se dirigiu para a sexualidade — escreveu *A história da sexualidade* 1, 2 e 3.<sup>132</sup>

Machado destaca que, além de pesquisador, Foucault era um militante político e os acontecimentos de 1968 na Tunísia, relacionados à brutal repressão policial a estudantes, marcaram muito a sua obra. Provavelmente por isso, após esses episódios, Foucault se distanciou da literatura, por não ver na escrita literária grande eficácia.

Sentindo-se cada vez menos tocado pelos grandes escritores, como Flaubert e Proust, isto é, pela escrita institucionalizada sob forma de literatura, ele agora se interessa cada vez mais pelos discursos anônimos, como os dos loucos, dos presos, dos operários, que nunca ultrapassaram os limites da instituição literária.<sup>133</sup>

Foucault passou a mostrar uma nova postura em relação à literatura que começou a aparecer em seus livros como sistema de sujeição: “a literatura não é algo destinado, por sua natureza, a desmantelar os dispositivos de poder. Deixando de ser pensada como um saber localizado nas margens, ela é agora situada ao lado da educação, da medicina, da psiquiatria, da jurisprudência, da psicanálise”<sup>134</sup>.

É por isso que, em *A vida dos homens infames*<sup>135</sup>, Foucault se interessou pelos relatos de homens que estiveram à margem e não fizeram parte da instituição literária. Para ele, a literatura teria perdido sua força transgressora<sup>136</sup>. Em *A história da sexualidade*, preocupou-se com a questão do governo dos outros e do governo de si. Foi no volume 3 — *Uso dos prazeres* — que Foucault falou das técnicas pelas quais os indivíduos se constituem como

---

<sup>130</sup> *Idem, ibidem.* p. 122.

<sup>131</sup> *Idem, ibidem.* p. 123.

<sup>132</sup> *Idem, ibidem.* p. 123.

<sup>133</sup> *Idem, ibidem.* p. 127.

<sup>134</sup> *Idem, ibidem.* p. 127.

<sup>135</sup> FOUCAULT, Michel. *A vida dos homens infames*. In: FOUCAULT, Michel. *Estratégia, poder, saber. Ditos e escritos IV*. Tradução Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

<sup>136</sup> FOUCAULT, Michel. *Arqueologia da ciências e história do pensamento*. Ditos e escritos II. Tradução Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. p. 116-121.

indivíduos. Houve, nesse momento, o reaparecimento da escrita, mas a escrita não institucionalizada, os cadernos individuais, correspondências e cadernos íntimos.

Busco pensar a escrita literária a partir da obra de Foucault, considerando as mudanças em suas concepções. Selecionei dois ensaios que, apesar de suas diferenças, contribuem para pensar a escrita literária. Penso uma literatura que, ainda que imersa em relações de poder e em uma instituição literária normativa, pode ser contestadora. Escolhi *Linguagem e literatura* de 1964, no qual Foucault discute a diferença entre literatura e linguagem, entendendo a literatura como transgressão, e *O que é um autor?* de 1969, em que analisa o lugar do sujeito escritor, já argumentando que a literatura está nas redes de poder.

No ensaio *Linguagem e literatura*<sup>137</sup>, inserido no livro de Roberto Machado, *Foucault, a filosofia e a literatura*<sup>138</sup>, Michel Foucault se pergunta: “O que é literatura?” Pretendeu, nesse trabalho, diferenciar linguagem de literatura. Linguagem seria tudo aquilo que é pronunciado, enquanto literatura não seria nem obra nem linguagem, mas um lugar onde se estabelece a relação entre linguagem e obra e da obra com a linguagem. Para ele, o século XVIII e as obras anteriores eram obras de linguagem e não de literatura. A relação entre linguagem e obra teria deixado “de ser passiva — de saber e memória —, tornando-se ativa, prática [...]”<sup>139</sup>.

Foucault diz, nesse ensaio, que a partir do século XIX ocorre na cultura ocidental o “assassinato da literatura”; quer dizer que há o nascimento de uma nova relação com as obras, que não se trata mais de retorno ao antigo, à memória, mas uma nova relação com a literatura que se consuma com o assassinato da literatura, com negação das obras anteriores: “A historicidade da literatura no século XIX não passa pela recusa, pelo afastamento, ou pela acolhida das obras; ela passa, obrigatoriamente, pela recusa da própria literatura”<sup>140</sup>.

Essa recusa a que se refere Foucault é a recusa à literatura dos outros, a contestação da própria literatura e de sua essência pura. Surge a visão do ato literário como “transgressão da essência pura e inacessível da literatura”<sup>141</sup>:

Quer dizer que cada palavra real é, de certo modo, uma transgressão da essência pura, branca, vazia, sagrada da literatura que faz de toda obra não a realização da literatura, mas sua ruptura, sua queda, seu arrombamento.

<sup>137</sup> *Idem. Linguagem e Literatura. In: MACHADO, Roberto. Foucault, a filosofia e a literatura.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.p. 139.

<sup>138</sup> MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura. Op. cit.* p. 118.

<sup>139</sup> FOUCAULT, Michel. *Linguagem e Literatura. In: MACHADO, Roberto. Foucault, a filosofia e a literatura. Op. cit.* p. 140.

<sup>140</sup> *Idem, ibidem.* p. 143.

<sup>141</sup> *Idem, ibidem.* p. 143.

Qualquer palavra, prosaica ou cotidiana, sem status ou prestígio literário é um arrombamento, mas qualquer palavra desde que esteja escrita é, igualmente, um arrombamento.<sup>142</sup>

As figuras que esboçam o que é literatura, segundo Foucault, são a figura de transgressão, da própria palavra transgressiva, e a figura de todas as palavras que fazem sinal para literatura<sup>143</sup> — é o que ele chama de “repetição contínua da biblioteca”<sup>144</sup>, o espaço no qual todos os livros se encostam. Assim, mesmo nessa visão anterior a 1968, Foucault já evidenciava que nenhum livro literário é transgressor por estar acima de outros, ou em distância a outros. Antes, todo livro está encostado em uma estante da biblioteca, e, assim, ele sempre fará referência a outros livros.

Para Foucault, Marquês de Sade teria sido o primeiro a articular a palavra transgressão, o limiar de toda a literatura no século XVIII. Isso porque Sade teve a pretensão de apagar toda literatura anterior. A literatura do século XVIII e início do XIX teria como marca a transgressão e a morte. Portanto, não estava preocupada com a volta aos clássicos, mas em problematizar a própria literatura: “toda literatura diz o que ela é o que ela diz, o que ela conta, sua história, sua fábula, mas, além disso, diz o que é literatura”<sup>145</sup>. Na análise de Foucault, a literatura anterior ao século XVIII retornaria aos clássicos por tentar restituir uma linguagem muda anterior, a linguagem de Deus, da natureza<sup>146</sup>. É por isso que a literatura posterior seria transgressora, porque ela rompe com esse retorno aos clássicos, ela agora contesta a si mesma.

Na segunda parte do ensaio, Foucault fala da crítica literária e como esta vinha desempenhando uma passagem para o lado da escrita, pois a crítica se preocupava com o que é a escrita e não apenas com o momento psicológico do escritor. A própria crítica estaria se tornando uma escrita, tornando-se uma reflexão filosófica<sup>147</sup>. O autor indica como seria uma crítica plausível, aquela que não se preocuparia apenas com o momento psicológico do autor, mas com reflexões a partir da literatura que conduzissem a uma escrita que se tornaria uma reflexão filosófica. Nesse ensaio já sinaliza para a rede de signos da qual a obra faz parte: signos monetários, religiosos, sociais, culturais.

---

<sup>142</sup> *Idem, ibidem.* p. 142.

<sup>143</sup> *Idem, ibidem.* p. 144.

<sup>144</sup> *Idem, ibidem.* p. 144.

<sup>145</sup> *Idem, ibidem.* p. 146.

<sup>146</sup> *Idem, ibidem.* p. 152.

<sup>147</sup> *Idem, ibidem.* p. 162.

A obra literária faz parte, como região de uma rede horizontal — que muda ou tagarela, pouco importa, mas sempre cintilante — que configura, a cada momento da história de uma cultura, o que se poderia chamar de estado dos signos. Para saber, por conseguinte, como a literatura se significa, seria preciso saber como ela é significada, onde ela se situa no mundo dos signos de uma sociedade.<sup>148</sup>

Foucault sugere que a literatura da década de 1960 se situa mais no lado dos signos do consumo do que dos signos religiosos:

De fato, o que se está descobrindo hoje, por muitos caminhos diferentes, além do mais quase todos empíricos, é que a linguagem é espaço. Tinha-se esquecido isso simplesmente porque a linguagem funciona no tempo, é a cadeia falada que funciona para dizer o tempo. Mas a função da linguagem não é o seu ser: se sua função é tempo, seu ser é espaço. Espaço porque o valor semântico de cada palavra ou de cada expressão é definido por referência a um quadro, a um paradigma.<sup>149</sup>

Apreendemos uma obra do exterior, da espacialidade cultural da língua — como diz Foucault —, nas referências que determinadas obras fazem a outras em um mesmo espaço. A obra não pode ser compreendida apenas por ela mesma, como afirmam os estruturalistas. Há uma distância radical de Foucault em relação ao estruturalismo mesmo em 1964. Se a literatura no início da década de 1960 tinha um espaço importante em seus escritos por ser transgressora, contestadora, ela perdeu esse status em suas análises do final da década de 1960.

Se pensarmos a literatura como transgressão, como rompimento, sendo esta literatura pós-século XVIII, a mesma que Foucault caracteriza como contestadora, que coloca o seu próprio fazer em xeque, estaremos com certeza atrelados às reflexões de Clarice Lispector. Sua contestação, sua problematização da própria escrita literária tornou seu fazer uma escrita, sobretudo, transgressora. Uma escrita que está envolvida com o lado subversivo, daquilo que não é tranquilo, mas é desconcertante, incômoda. Transgressora porque tem a posição de negar a própria literatura, buscando a construção de um texto que não é a recorrência de obras passadas, mas uma construção que coloca em questão o próprio fazer literário.

Encontrei em Chartier uma forte relação com as ideias de Foucault quando busca pensar a análise de obras literárias não como algo neutro, mas historicizá-las, entendendo que seus significados são expelidos do texto<sup>150</sup>, ou seja, vão além da pura análise textual que

---

<sup>148</sup> *Idem, ibidem.* p.163.

<sup>149</sup> *Idem, ibidem.* p. 168.

<sup>150</sup> FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema. Ditos e escritos III.* 2 ed. Tradução Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

desconsidera os discursos e relações de poder nos quais estão inseridas, na dimensão espacial assinalada por Foucault.

No ensaio *O que é um autor?*, Foucault questiona a atribuição de uma obra a determinado autor, em seu nome próprio. É importante pensar essas noções, pois a crítica de Foucault se fundamenta contrariamente à noção de que uma obra está inteiramente vinculada a um sujeito, ao nome próprio, como se a obra fosse reflexo de sua vida.

Ele destaca a necessidade de entender a historicidade de uma obra. A função-autor é, sobretudo, o entendimento de que as funções, as relações com um livro, não se estabelecem com o escritor, o autor, mas o antecedem, estão fora dele, vão além dele<sup>151</sup>. Já abordei anteriormente a dimensão da leitura como uma prática cultural ligada aos aspectos da produção e circulação. Assim, a leitura não está atrelada apenas ao sujeito que escreveu o livro — este, depois de escrito e publicado, ganha novos sentidos que o autor jamais poderia imaginar. A função-autor é, para Foucault, “característica do modo de existência, circulação e funcionamento de certos discursos no seio de uma sociedade”<sup>152</sup>.

Há, desse modo, uma distância entre aquele que escreve (o indivíduo) e o escritor. Nesse sentido, o autor se torna um “ator”. Clarice Lispector, a escritora, é uma atriz, uma personagem, e não um reflexo de Clarice Lispector, a pessoa que tem suas intimidades e uma vida externa a seus livros. O ator, ou autor, é a figura pública, ele é uma construção, enquanto o indivíduo real, a Clarice, não aparece em seus livros, ela encena. Existe, portanto, uma dissociação entre o sujeito e o autor, como pontua Chartier ao analisar os escritos de Foucault<sup>153</sup>. Mesmo entendendo a obra literária em sua dimensão histórica e na relação complexa entre autor e obra, Chartier considera que ela não perde seu poder contestador na contemporaneidade, porque há nela “o poder irredutível da obra literária, desconcertante, e desestabilizador”<sup>154</sup>.

Acredito que a transgressão em *Água viva* não está apenas no questionamento da literatura, mas também no questionamento dos gêneros literários: “Que mal porém tem eu me afastar da lógica? Estou lidando com a matéria-prima. Estou atrás do que fica atrás do pensamento. Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais”<sup>155</sup>. Em *Água viva*, Clarice Lispector procura outra forma de escrita, que não é a do romance institucionalizado. Ela vai ao encontro das considerações a respeito dos gêneros

---

<sup>151</sup> CHARTIER, Roger. Literatura e história. *Op. cit.* p. 197.

<sup>152</sup> FOUCAULT, Michel. *Apud* CHARTIER, Roger. Literatura e história. *Op. cit.* p. 199.

<sup>153</sup> CHARTIER, Roger. Literatura e história. *Op. cit.* p. 200.

<sup>154</sup> *Idem, ibidem.* p. 207.

<sup>155</sup> LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. *Op. cit.* p. 13.

literários feitas por Foucault, para quem “romance” e “conto” não são definições neutras, assim como “escola”, “geração”. É preciso “arrancá-las de sua quase evidência” e problematizar “o que são? Como delimitá-las? Que fenômenos específicos fazem aparecer no campo do discurso?”<sup>156</sup>. São categorias construídas que devem ser questionadas, retirando-as de sua posição de sacralidade.

Em entrevista realizada em 1975 e publicada com o título *Desembaraçar-se da filosofia*<sup>157</sup>, Foucault foi questionado por Roger Pol-Droit sobre o lugar que a literatura ocupou em suas pesquisas. O entrevistado respondeu que nos livros *História da loucura na idade clássica*<sup>158</sup> e *As palavras e as coisas*<sup>159</sup>, ele apenas “apontava de passagem”<sup>160</sup> a literatura, e não conferia um papel essencial a ela. Enfatizou que a literatura, assim como o discurso filosófico, eram tratados de forma sacralizada em outros estudos. Sobre sua mudança de pensamento, declarou:

A respeito desta atitude, eu passei da expectativa (assinalar a literatura onde ela estivesse, sem indicar suas relações com o resto) para uma posição francamente negativa, tentando fazer reaparecer positivamente todos os discursos não literários ou paraliterários que puderam, efetivamente, se constituir numa época dada e excluindo a literatura. Em vigiar e punir, só está em questão a má literatura...<sup>161</sup>

O que Foucault chamou de “má literatura” é aquela que ainda não foi incluída na instituição literária, a literatura que não é sacralizada. O Foucault dessa época estava preocupado com a necessidade de pensar a literatura fora de seu espaço sagrado; buscava questionar como certos poemas e livros circulam na sociedade, como apenas certos escritos passam a ser considerados literatura, são incluídos na instituição literária. É exatamente essa perspectiva de análise que, segundo o pensador, deve ser levada em conta.

Segundo ele, ficou evidente no século XIX um jogo entre duas instituições (a Universidade e a literatura): a “literatura dita de vanguarda nunca é lida, a não ser pelos universitários”<sup>162</sup>. Há um jogo de seleção que deve ser considerado para além de uma visão neutra acerca da literatura: “Já se tem, então, nisso a verdade de alguma coisa: o fato de que a

<sup>156</sup> FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução Luiz Felipe de Baeta Neves. Vozes, Lisboa: Centro do Livreiro brasileiro, 1972. p. 29.

<sup>157</sup> *Idem. Entrevistas*. Roger Pol-Droit. Tradução Vera Porto Carrero e Gilda Gomes Carneiro. São Paulo: Graal, 2006. p. 57.

<sup>158</sup> FOUCAULT, Michel. *História da loucura na idade clássica*. Tradução José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1987.

<sup>159</sup> *Idem. As palavras e as coisas*. Tradução Salma Tannus. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

<sup>160</sup> *Idem, ibidem*. p. 57.

<sup>161</sup> *Idem, ibidem*. p. 58.

<sup>162</sup> *Idem, ibidem*. p. 59.

literatura funciona como literatura graças a um jogo de seleção, de sacralização, da valorização institucional, de que a Universidade é, ao mesmo tempo, o operador e o receptor”<sup>163</sup>. Essa seleção do que é literatura e do que não é literatura consiste numa triagem que também ocorre nos estudos historiográficos. Basta observar a maioria dos trabalhos acadêmicos na área de história para verificar que eles são vinculados à literatura “realista”, sempre selecionando o que seria a “boa literatura” para o estudo em história e o que seria a “má literatura”. Aquela que não oferece dados sobre os fatos que aconteceram não são “boa literatura”, enquanto autores renomados, como Machado de Assis e Lima Barreto, são amplamente estudados.

Foi falando dessa sacralização que Foucault continuou a entrevista, destacando a importância da desvinculação do sujeito à obra, a partir do momento em que aquele que escreve desaparece. É essa intransitividade da literatura que o filósofo considerou essencial: a literatura vai além da autoria, ela atravessa espaços, ela é ressignificada constantemente. Uma obra literária não poderia ser analisada apenas conhecendo-se o autor, assim como não pode ser analisada em si mesma; ela deve ser examinada na função complexa de autoria, como destaca em *O que é um autor?*<sup>164</sup>, e também em sua dimensão espacial, na relação que há entre os livros encostados na estante da biblioteca, como afirma em *Literatura e linguagem*<sup>165</sup>.

É esse movimento de dessacralização da literatura que se torna essencial no Foucault da década de 1970. Seu desencantamento em relação à literatura foi feito a partir de um questionamento sobre o seu alcance na sociedade. Já caminhando para o final da entrevista, ele afirmou: “nossa cultura atribui à literatura uma participação que, num sentido, é extraordinariamente limitada: quantas pessoas leem literatura?”<sup>166</sup>.

O caminho que Foucault diz ter encontrado para abordar os problemas referentes à literatura é pensar como outros discursos à margem da sociedade, como o de um doente ou o de um criminoso, começam a funcionar no campo da literatura ao serem qualificados dessa maneira. Interessa muito sua reflexão para a história cultural quando declara:

Para saber o que é literatura, não são suas estruturas internas que eu gostaria de estudar. Eu gostaria, antes, de compreender o movimento, o pequeno processo, pelo qual um tipo de discurso não literário, negligenciado, esquecido tão logo pronunciado, entra no campo literário. O que se passa aí?

---

<sup>163</sup> *Idem, ibidem.* p.59.

<sup>164</sup> FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema.* 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

<sup>165</sup> FOUCAULT, Michel. *Linguagem e literatura.* In: MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

<sup>166</sup> *Idem. Entrevistas.* Roger Pol-Droit. *Op. cit.* p. 61.

O que se desencadeia? Como este discurso é modificado em seus esforços pelo fato de ser reconhecido como literário?<sup>167</sup>

Foucault afirma ter se preocupado, na década de 1960, com obras literárias que eram para ele mais do que obras literárias, eram “discursos exteriores à filosofia”<sup>168</sup>. Cita o exemplo de Nietzsche, que representaria uma relação que é exterior ao discurso filosófico acadêmico. Acentua que desembaraçar-se da filosofia

implica necessariamente tal desenvoltura. Não é permanecendo na filosofia, refinando-a ao nível máximo, contornando-a com seu próprio discurso que dela se sairá. É opondo-lhe uma espécie de tolice surpresa e alegre, uma espécie de gargalhada de incompreensão e que, finalmente, comprehende ou, em todo caso, quebra. Sim... quebra mais do que comprehende.<sup>169</sup>

É essa gargalhada de incompreensão, o riso irônico exterior à filosofia que lhe interessa. Para ele, autores como Nietzsche, Bataille, Blanchot e Klossowski encontraram “maneiras de escapar da filosofia”<sup>170</sup>. Esses autores operavam um movimento que “partia da filosofia, a colocava em jogo e em questão, depois saía, e retornava...”<sup>171</sup>, criando o que ele denominou fronteira permeável, “a fronteira entre o filosófico e o não filosófico”<sup>172</sup>.

Se na época da publicação de *Água viva*, a literatura de Clarice Lispector era considerada uma literatura densa, e sua imagem foi construída, em parte pela crítica, como de uma escritora hermética, que em seus livros não permitia observar uma lógica aparente<sup>173</sup>, atualmente a imagem de Clarice está associada, sobretudo, à sua imagem pessoal, suas características físicas. É frequente, em análises e críticas, a vinculação de sua escrita com uma imagem da “bela escritora fumante”, ou da judia imigrante que ficou órfã de mãe durante a infância.

São muitas as biografias de Clarice e livros sobre sua obra no Brasil e no exterior. Em 2009 os leitores acompanharam “estonteados” a publicação do belo e extenso livro *Clarice*<sup>174</sup>, de Benjamin Moser, que teve ampla repercussão no Brasil e nos Estados Unidos e rendeu ao autor o direito de tradução e reedição de toda a obra de Clarice para o mercado norte-americano. O trabalho de Moser já está sendo estudado para se tornar um filme.

<sup>167</sup> *Idem, ibidem.* p. 63.

<sup>168</sup> *Idem, ibidem.* p. 63.

<sup>169</sup> *Idem, ibidem.* p. 63.

<sup>170</sup> *Idem, ibidem.* p. 64.

<sup>171</sup> *Idem, ibidem.* p.64.

<sup>172</sup> *Idem, ibidem.* p.65.

<sup>173</sup> PÓLVORA, Hélio. *Água viva* – da abstração lírica. [s. nome de jornal, s. local., s. pág.]. 25 de ag. de 1973. (Documento de número 05, Série Jornais, Coleção Clarice Lispector. AMLB- FCRB.)

<sup>174</sup> MOSER, Benjamin. *Clarice, Op. cit.*

Além disso, pensamentos escritos por Clarice são amplamente divulgados em *sites* de relacionamentos da internet; seus livros são reeditados em um formato “comercial”, visando cada vez mais um público jovem, que hoje se identifica com a “obra” ou com os seus fragmentos. Reedições de textos passam a ser desvinculadas de livros publicadas anteriormente. Títulos como *Clarice Lispector para jovens: de amor e amizade* e *Clarice Lispector para jovens: de escrita e vida* reúnem textos sobre temáticas específicas de várias obras e são publicados com o objetivo de atrair esse público.

Percebo, nessa dinâmica editorial, estratégias que determinam por quem essas obras devem ser lidas, o que deve ser lido e muitas vezes como devem ser lidas. É o caso das edições de *Clarice na cabeceira – contos* e *Clarice na cabeceira – crônicas*, que privilegiaram textos curtos, apresentados por alguma personalidade pública que se identifica com o texto escolhido, como Maria Bonomi, Caetano Veloso, Maria Bethânia, Letícia Spiller, Mônica Waldvogel e Malu Mader. Inscrevem-se, assim, de uma forma atrativa para aqueles que gostam não apenas da obra de Clarice, mas têm curiosidades sobre o que Caetano ou Malu Mader leem. Manifestam-se aqui uma “nova” funcionalidade e uma mudança de sentidos em relação à “obra” de Clarice que leva a questionar as noções de “autor”, “processo de criação” e de “obra”.

Quanto à imagem pessoal de Clarice, não se pode esquecer do livro lançado pela editora Rocco, que atualmente possui o direito de reedição de toda sua obra: *Clarice Lispector: aprendendo a viver (imagens)*. O livro traz imagens da autora em diferentes fases de sua vida, fotografias acompanhadas de lindas frases deslocadas de obras extensas ou curtas, promovendo um grande turbilhão de compreensões e/ou confusões.

A sua obra está sendo reeditada e cada vez mais inserida na instituição literária, onde os códigos de consumo ditam as regras. Verifica-se, nesse processo, que a percepção social está estreitamente ligada às relações comerciais, relações disciplinadoras de dominação de leituras e gostos. Desse modo, a literatura pode ser entendida como transgressora quando é retirada de sua posição de sacralização para ser pensada a partir das inúmeras redes nas quais está inserida.

Pensar uma obra em suas múltiplas e complexas teias não é trabalho fácil se entendemos que, para compreensão de determinada obra para uma análise profunda, precisaremos entender também os debates da época. Importa lembrar que Clarice Lispector teve contato com diferentes escritores (algumas de suas preferências no campo da literatura serão apresentadas no capítulo 4) e artistas plásticos, como no caso de Maria Bonomi (esse

aspecto será tratado no capítulo 6). Por ora pretendo trazer para as reflexões deste capítulo uma grande proximidade entre Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles — Lygia chegou a ser entrevistada nos anos finais da década de 1960 por Clarice, que lhe dedicava grande apreço.

Lygia é um best-seller no melhor sentido da palavra. Seus livros simplesmente são comprados por todo o mundo. O jeito dela escrever é genuíno pois se parece com o seu modo de agir na vida. O estilo e Lygia são muito sensíveis, muito captadores do que está no ar, muito femininos e cheios de delicadeza.<sup>175</sup>

Durante a entrevista, Clarice não deixou de fazer as perguntas que mais lhe instigavam: “Como nasce um conto? Um romance? Qual é a raiz de um texto seu?” As respostas de Lygia revelaram os mesmos componentes essenciais para criação presentes na obra de Clarice: o mistério, a busca. Clarice perguntava e ao mesmo tempo colocava sua opinião: “Para mim a arte é uma busca, você concorda?” Lygia respondeu: “Sim, a arte é uma busca e a marca constante dessa busca é a insatisfação”<sup>176</sup>. Sobre seu estilo de escrita, Lygia declarou: “procurei uma renovação de linguagem em cada conto desse meu livro, quis dar um tratamento adequado a cada ideia: um conto pode dar assim a impressão de ser um mero retrato que se vê e em seguida se esquece”<sup>177</sup>. O livro ao qual a escritora se refere é *Seminário dos ratos*<sup>178</sup>. Em outro livro de contos de Lygia, intitulado *Antes do baile verde*<sup>179</sup>, percebo a mesma busca pelo essencial, por achar a essência das palavras.

No conto *Verde lagarto amarelo*, Lygia escreve sobre um encontro cheio de inquietação entre dois irmãos, Rodolfo e Eduardo. Eduardo segue em visita a Rodolfo, que se sente incomodado com a presença do irmão porque ela traz lembranças dolorosas de sua infância. Eduardo era apreciado em suas atitudes e posturas quando criança. Rodolfo não; ele era o “verde lagarto amarelo”, um rapaz gordo que transpirava, deixando marcas amarelas pela camisa. Rodolfo é um escritor e vê nesta tarefa a única coisa realmente sua, mas se sente ameaçado ao perceber que seu irmão carrega consigo uma pasta que pode ser a notícia de que ele teria escrito um romance. Essa notícia o deixa inquieto, trazendo uma dor quase física.

Assim como Clarice e Lygia, o personagem Rodolfo buscava em sua escrita a essência das coisas. Em uma passagem, ao provar as uvas que seu irmão lhe traz, fala:

<sup>175</sup> LISPECTOR, Clarice. *Entrevistas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. p. 13.

<sup>176</sup> TELLES, Lygia Fagundes. *Apud LISPECTOR, Clarice. Entrevistas. Op. cit.* p. 14.

<sup>177</sup> *Idem, ibidem.* p. 15.

<sup>178</sup> *Idem. Seminário dos ratos.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

<sup>179</sup> *Idem. Antes do baile verde.* José Olympio. 2 ed. Rio de Janeiro: 1971.

Já é tempo de uvas? — perguntei colhendo um bago. Era enjoativo de tão doce mas se eu rompesse a polpa cerrada e densa, sentiria seu gosto verdadeiro. Com a ponta da língua pude sentir a semente apontando sob a polpa. Varei-a. O sumo ácido inundou-me a boca. Cuspi a semente: assim queria escrever, indo ao âmago do âmago até atingir a semente resguardada lá no fundo como um feto.<sup>180</sup>

A vontade de escrever indo ao âmago, à essência das coisas, é vontade que transparece nas duas escritoras. Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira*<sup>181</sup>, situa a obra de Clarice e a de outros autores no que chama de tendências contemporâneas, surgidas a partir do movimento modernista e principalmente da década de 1930 no Brasil. A escrita de Clarice Lispector é definida por ele como um estilo que vai além do psicológico em uma busca metafísica<sup>182</sup>. Considero que Clarice, ao lado de outros escritores contemporâneos, buscou, à sua maneira, uma experiência com a linguagem que é transgressora, porque questiona a própria literatura. Uma experiência que vai ao encontro dos próprios mistérios da existência, por isso uma escrita que se diferencia e torna difícil de ser comparada a outros escritores, pois traz uma forma única que é também mística e metafísica.

---

<sup>180</sup> *Idem, ibidem.* p. 10.

<sup>181</sup> BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1996.

<sup>182</sup> *Idem, ibidem.* p. 424.

## Capítulo 3

### Devir em *Água viva* e na escrita da história

[...] não há quase história senão da percepção, enquanto que aquilo do que se faz história é antes a matéria de um devir, não de uma história.<sup>183</sup>

*História não te prometo aqui. Mas tem it.*<sup>184</sup>

*Isto não é história porque não conheço história assim, mas sei só ir dizendo e fazendo: é história de instantes que fogem como os trilhos fugitivos que veem da janela do trem.*<sup>185</sup>

*Entende-me: escrevo-te uma onomatopeia, convulsão da linguagem. Transmitem-te não uma história mas apenas palavras que vivem do som.*<sup>186</sup>

*Água viva*, de Clarice Lispector, é, sobretudo, um exercício de pensar diferente, de escrever diferente. O tempo neste livro é o “já”, o “já” que é o tempo dos instantes que se seguem, é o presente em contínuo movimento. Seu livro é formado por devires, é movimento, é linha de fuga, de desterritorialização. Não pretende contar uma história, não tem uma narrativa delineada. Com isso Clarice procurou vencer os instantes na intenção de falar apenas no presente, de escrever improvisando: “Estou improvisando e a beleza do que improviso é fuga”<sup>187</sup>.

O improviso é a maneira de fugir dos limites impostos, é a maneira de não contar uma história, buscando capturar o “it” das coisas. “It” é o que a autora chama de instante impessoal. O “it” é o sobrenatural, o “it” é a vida, é o que pulsa. Em *Água viva* há uma tentativa de possuir o tempo: “quero possuir os átomos do tempo”<sup>188</sup>.

Clarice Lispector, a partir do questionamento da escrita em *Água viva*, demonstrou a dificuldade de escrever nos instantes que se seguem, no “agora”, a dificuldade em se expressar por meio das palavras em relação à distância que há entre o pensar e o escrever. Ao se escrever, os instantes já se passaram; afinal, não se pode possuir o tempo, é impossível

<sup>183</sup> DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Op. cit. p. 165.

<sup>184</sup> LISPECTOR, Clarice. *Água viva* Op. cit. p. 38.

<sup>185</sup> *Idem, ibidem.* p. 73.

<sup>186</sup> *Idem, ibidem.* p. 27.

<sup>187</sup> *Idem, ibidem.* p. 46.

<sup>188</sup> *Idem, ibidem.* p. 09.

fixar os instantes: “mais que um instante, quero o fluxo”<sup>189</sup>. E como imprimir os instantes? Como falar de uma história em constante movimento, em devir?

Esses questionamentos me aproximam de inquietações que se referem também à escrita da história. Assim, pretendo, neste capítulo, pensar, com a literatura de Clarice Lispector, temas que estão presentes em *Água viva*, como o tempo, a fragmentação, a descontinuidade, a fluidez, que são também temas importantes para a escrita da história. Esta escrita fluída em devir, que pretende deixar evidente o processo de criação, que acontece em mobilidade, é uma escrita, como já disse, transgressora, pois tematiza o próprio fazer literário. É também uma escrita de espanto, pois o espanto, como diz Certeau por meio das teorias de Foucault (tratarei desse aspecto adiante), é uma forma de pensar diferente, e também uma transgressão. Ela é também uma escrita que por estar sempre em devir, em fluxo, mantém uma relação diferente com a temporalidade, e nesta nova relação estabelece outras maneiras de compreender o humano em sua complexidade e mobilidade.

Pautada nessas considerações, pretendo tratar de temas que se relacionam à forma com que Clarice Lispector abordou a temporalidade em *Água viva*, tomando para si uma postura de ser contemporânea, e como essa escrita de um pensar diferente, escrita de espanto, escrita transgressora, acabou estabelecendo formas de pensar o ser humano na complexidade temporal.

No livro de Clarice, o tempo é inconcluso, tempo em constante movimento, em devir. O historiador também trata de acontecimentos que estão em constante devir. A própria escrita da história é uma escrita em movimento, pois a cada linha que se escreve surgem outras reflexões, novas ideias, novas necessidades. Assim, a escrita da história se aproxima das inquietações acerca da escrita em *Água viva*, pois o que está em jogo é como falar do tempo, como falar de algo que não é fixo, como alcançar algo que é inatingível, algo que se move e escorrega por entre os dedos daqueles que o procuram possuir.

A história é também descontinuidade, é fragmentação, está em construção permanentemente. A história é uma arquitetura que exige técnicas e um trabalho específico, mas que está ligada à percepção, à visão do historiador em relação aos temas que irá abordar. A história não é fixa, porque a matéria da história é a vida, e a vida está em devir. Como dizem Deleuze e Guattari, “não há quase história senão da percepção, enquanto que aquilo do que se faz história é antes a matéria de um devir, não de uma história”<sup>190</sup>. A matéria da história é o devir. A matéria da escrita em *Água viva* também é o devir. No livro, Clarice diz:

---

<sup>189</sup> *Idem, ibidem.* p. 16.

<sup>190</sup> DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. *Op. cit.* p. 165.

“e cada coisa que me ocorra eu anoto para fixá-la”<sup>191</sup>. Como Clarice, o historiador anota cada coisa, produz e guarda seus documentos para fixar, organizar, tornar estável.

Tanto a história quanto a literatura de Clarice lidam dessa maneira, com um tempo que é móvel. É essa forma de encarar o tempo que me fez pensar a escrita de Clarice Lispector e também a escrita do historiador como uma escrita de quem é contemporâneo ao seu tempo. Por isso trago as ideias do filósofo Giorgio Agamben em *O que é o contemporâneo?*<sup>192</sup>. Importa ressaltar que as reflexões do filósofo vêm ao encontro das relações que estabeleço entre a literatura clariceana e a escrita da história, porque no texto de ambos está presente a forma como nós, escritores feiticeiros, lidamos com o tempo. O autor trata dessa relação do homem com seu tempo e a dificuldade de se pensar o presente e o que significa a contemporaneidade. É isso que Clarice também aborda em *Água viva*: uma dificuldade de agarrar o presente, de compreendê-lo.

Para Agamben, a contemporaneidade é a relação que estabelecemos com o tempo. Portanto, ser contemporâneo é pertencer ao seu tempo, porém ter um afastamento que permita ver seu próprio tempo sem se deixar cegar pelas luzes deste.

Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente.<sup>193</sup>

Se ser contemporâneo é uma posição que se toma em relação ao tempo, no ato mesmo de escrever, pode-se dizer que Clarice Lispector foi contemporânea, pois se permitiu andar em um “anacronismo”<sup>194</sup>. Entenda-se que anacronismo, para Agamben, não significa que os sujeitos possam ter uma relação de afastamento completo de seu tempo e da sociedade, pois essa relação só pode ser estabelecida sem, é claro, deixar de pertencer a ele. Significa manter uma relação de aproximação e distanciamento necessários para manter os olhos fixos em seu tempo, o seu tempo presente que é a escuridão, como diz Clarice: “A escuridão é o meu caldo de cultura”<sup>195</sup>.

É o escuro de sua época, e não as luzes, que enxerga o contemporâneo. É preciso notar que o nosso tempo, como diz Agamben, é o tempo do distante e não do presente, porque o

<sup>191</sup> LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Op. cit. p. 19.

<sup>192</sup> AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

<sup>193</sup> *Idem, ibidem*. p. 63.

<sup>194</sup> *Idem, ibidem*. p. 59.

<sup>195</sup> LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Op. cit. p. 28.

tempo do presente não pode nos alcançar, ele é o mais distante. O filósofo compara essa distância com a escuridão do universo quando olhamos à noite para o alto e nada vemos. É a distância das galáxias que se movem a uma velocidade que a luz não consegue alcançar, que impossibilita ver outras galáxias. Da mesma maneira, há no presente uma luz que não consegue nos alcançar por sua velocidade<sup>196</sup>. É esse tempo em constante mobilidade de que trata Clarice Lispector em *Água viva*, um tempo fluido, em devir. Portanto, as reflexões em torno do que é ser contemporâneo são ricas, pois permitem visualizar o posicionamento do escritor literário e do historiador em manter essa relação de aproximação e distanciamento da sociedade, tão necessária para compreensão do próprio tempo.

A autora escreve em *Água viva*: “Quero possuir os átomos do tempo. E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já”<sup>197</sup>. Agamben também trata da dificuldade de se captar a atualidade, o “já”, o presente. Para ele,

o compromisso que está em questão na contemporaneidade não tem lugar simplesmente no tempo cronológico: é, no tempo cronológico, algo que urge dentro deste e que o transforma. E essa urgência é a intempestividade, o anacronismo que nos permite apreender o nosso tempo na forma de um “muito cedo” que é, também, um “muito tarde”, de um “já” que é, também, um “ainda não”. E, do mesmo modo, reconhecer nas trevas do presente a luz que, sem nunca poder nos alcançar, está perenemente em viagem até nós.<sup>198</sup>

É esse “já”, esse instante que não podemos nunca alcançar, pois está numa viagem até nós — viagem que é muito mais veloz que a velocidade da luz —, que é o presente. Essa velocidade não nos possibilita observar o presente sem a escuridão que sempre nos assombrará e que não permite que algo seja dado como concluído, completamente entendido. O “agora”, o “já”, será sempre inapreensível, como na literatura de Clarice Lispector: “o presente me foge”<sup>199</sup>. Afinal, como enfatiza Agamben, “nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente”<sup>200</sup>.

O autor faz lembrar que para pensar a contemporaneidade é preciso cindi-la em mais tempos, é preciso entender que o tempo é descontinuidade. Há uma relação entre os

---

<sup>196</sup> AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. *Op. cit.* p. 65.

<sup>197</sup> LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. *Op. cit.* p. 10.

<sup>198</sup> AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. *Op. cit.* p. 65.

<sup>199</sup> LISPECTOR, Água viva. *Op. cit.* p. 09.

<sup>200</sup> AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. *Op. cit.* p. 69.

tempos<sup>201</sup>; o presente sempre se colocará em relação aos tempos passados. Para ele, contemporâneo

é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação a outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de citá-la segundo uma necessidade que não provém de maneira alguma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder.<sup>202</sup>

Agamben conclui que foi possivelmente pensando nessa descontinuidade que Foucault afirmou que as pesquisas históricas são instigadas por interrogações do presente, desse presente que lança uma sombra para o passado a partir de sua luz invisível e veloz, e desse passado que, com a sombra de luz, ajuda-nos a entender as trevas do presente.<sup>203</sup>

Foucault, em *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*, também aborda a descontinuidade da história — esta considerada por ele como a “mãe de todas as ciências do homem”<sup>204</sup> porque existiu antes da constituição das ciências humanas. Ela era antes entendida como uniforme e plana, mas essa unidade passou a ser questionada no século XIX. Foi com a crise da unidade nesse período, com a crise de uma história progressista e dos historicismos, que as atividades humanas, como o trabalho e a linguagem, ganharam historicidade própria: “As coisas receberam primeiro uma historicidade própria que as liberou deste espaço contínuo que lhes impunha a mesma cronologia que aos homens”<sup>205</sup>. Por esse prisma, o ser humano não tem mais uma história, mas histórias, porque está imbricado em outras atividades, como o trabalho e a linguagem, que têm uma historicidade própria. Dessa maneira, Foucault pensa a história do homem como um nó entre vários tempos diferentes.<sup>206</sup>

Segundo Margareth Rago, Foucault traz uma perspectiva acerca da história na década de 1960 em relação ao descontínuo na história, além da crítica ao essencialismo (à noção de verdade), a desnaturalização de objetos de pesquisa e a proposta genealógica. Há um privilegiamento ao descontínuo que me interessa particularmente. Ao invés de uma história total, ele propunha várias histórias<sup>207</sup>. Ao contrário de pensar o passado em linhas contínuas,

---

<sup>201</sup> *Idem, ibidem.* p. 71.

<sup>202</sup> *Idem, ibidem.* p. 72.

<sup>203</sup> *Idem, ibidem.* p. 72.

<sup>204</sup> FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas. Op. cit.* p. 384.

<sup>205</sup> *Idem, ibidem.* p. 385.

<sup>206</sup> *Idem, ibidem.* p. 386.

<sup>207</sup> RAGO, Margareth. O efeito-Foucault na historiografia brasileira. *Tempo Social. Revista Sociologia. USP, SP.* 7(1-2) p. 67-82, outubro de 1995.

Foucault advertia sobre a necessidade de entender a história na descontinuidade, construindo séries e relações entre elas, fazendo, assim, uma crítica à história total.

Assim como em Agamben e Foucault há um privilegiamento ao descontínuo, Clarice pensa o tempo, em *Água viva*, dizendo que na escrita também há uma interposição de vários tempos, várias histórias:

À duração de minha existência dou uma significação oculta que me ultrapassa. Sou um ser concomitante: reúno em mim o tempo passado, o presente e o futuro, o tempo lateja no tique-taque dos relógios. [...] Para me interpretar e formular-me preciso de novos sinais e articulações novas em formas que se localizem aquém e além de minha história humana.<sup>208</sup>

O que Clarice coloca em questão é algo extremamente importante para as reflexões no campo da historiografia. Ela destaca que seu tempo, o presente, está em conexão com outros tempos; seu tempo do “agora” é, sobretudo, o tempo “latejante” do tique-taque, o tempo fluido, móvel. Igualmente Agamben chama a atenção para a relação entre os tempos e a escuridão do presente, que nunca é de fato tocado, pois sempre estará em uma mobilidade maior do que podemos perceber. É o que Foucault denomina nó entre vários períodos, entre várias historicidades, a historicidade do trabalho, da linguagem.<sup>209</sup>

Antes de Foucault e de Agamben, Walter Benjamin fazia uma crítica à história progressista e ao historicismo, no qual o tempo cronológico aparece como o tempo vazio e homogêneo<sup>210</sup>. Para Benjamin, a ideia de progresso da humanidade está vinculada a uma noção de tempo que precisa ser repensada: “A ideia de um progresso da humanidade na história é inseparável da ideia de sua marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo. A crítica da ideia do progresso tem como pressuposto a crítica da ideia dessa marcha”<sup>211</sup>.

Benjamin argumenta que a história não está preocupada com esse tempo homogêneo e vazio, mas com os “agoras” — os “agoras” que tanto preocuparam Clarice em *Água viva*. É nesse “agora” que se interpolam outros tempos, um conceito de “agora no qual se infiltraram estilhaços do messiânico”<sup>212</sup>. Estilhaços do passado que são como “relampejos”, diz Benjamin:

<sup>208</sup> LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. *Op. cit.* p. 22.

<sup>209</sup> FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. *Op. cit.* p. 386.

<sup>210</sup> BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 8.

<sup>211</sup> *Idem, ibidem*. p. 229.

<sup>212</sup> *Idem, ibidem*. p. 232.

A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. [...] Pois irrecuperável é cada imagem do presente que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela.<sup>213</sup>

O “agora”, o “já”, é o espaço onde se configuram estilhaços de outros tempos. O presente é aquele que nunca poderá ser alcançado, tamanha velocidade, tamanha mobilidade. A procura por escrever no “já” em *Água viva* é um projeto fadado ao fracasso, mas também permanece como uma tentativa de não cair na memória; é uma recusa à noção de que na narrativa de um passado, ainda que fictício, existe uma única verdade. É a recusa a uma escrita lógica baseada nos fatos, a tentativa de experimentar cada palavra nova, cada frase, cada respiração que se dá ao escrever. Experimentar o doce e amargo sabor de pensar que a escrita sempre se dará nesse “agora” que jamais pode ser agarrado, pois está em constante relação com outros “agoras” e com o passado e o futuro, como observa Lispector. Sempre haverá a presença do passado no presente.<sup>214</sup>

A recusa de Clarice Lispector em *Água viva* é uma rejeição ao que é definitivo, concluído. É no seu discurso encantatório e fluido que ela questiona a verdade e a compreensão única da realidade. Em *Água viva* há uma linguagem encantatória com a qual a autora procura vencer os limites temporais. De acordo com Ferreira Gullar<sup>215</sup>, em texto que integra o catálogo da exposição *Clarice Lispector: a hora da estrela*, realizada em 2008 no Centro Cultural do Banco do Brasil no Rio de Janeiro, Clarice procurou ultrapassar os limites da lógica, “inventando uma espécie de linguagem encantatória, intensa, que visa mais a criação de um êxtase poético do que a verdade, porque, segundo ela, ‘ver a verdade é o mesmo que inventá-la’”<sup>216</sup>. Ferreira Gullar traz importante contribuição ao pensar o processo de escrita como forma de inventar um mundo:

Escrever é inventar um mundo que só existe ali, no texto, mas que, por imaginário que é, passa a constituir o nosso mundo, todo ele inventado. Não estou pretendendo dizer, claro, que o mundo natural só existe em nossa imaginação e, sim, que o mundo em que efetivamente vivemos é cultural, uma vez que a própria natureza não apenas foi profundamente modificada por nós, como foi também integrada em nosso universo inventado.<sup>217</sup>

---

<sup>213</sup> *Idem, ibidem.* p. 224.

<sup>214</sup> LISPECTOR, Clarice. *Água viva. Op. cit.* p.42.

<sup>215</sup> GULLAR, Ferreira. In: *Clarice Lispector: a hora da estrela*. [Curadoria de Ferreira Gullar e Júlia Peregrino]. 2 ed. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2008. Catálogo da exposição realizada no Rio de Janeiro de 19 de agosto a 28 de setembro de 2008. p. 30.

<sup>216</sup> *Idem, ibidem.* p. 30.

<sup>217</sup> *Idem, ibidem.* p. 26.

O escritor não tem como objetivo criar verdades, mas por meio do “inventar” é que pensa e propõe a constituição do mundo humano e natural, bem como a produção da cultura. Segundo Gullar, “por mais que o conhecimento científico nos revele uma realidade cada vez mais espantosa, não esgota a nossa capacidade de imaginar e nos reinventarmos a nós mesmos e a nossa vida”<sup>218</sup>. A arte, com isso, alcança sutilezas ao abordar o ser humano como ele é, cheio de inquietações, de anseios e ambivalências. Ferreira Gullar complementa: “O escritor, o artista, não está em busca da verdade filosófica nem científica e, sim, de uma verdade outra, que nos alimenta e amplia nossa existência. A verdade da arte é o que espanta ou fascina ou comove”<sup>219</sup>.

Dessa maneira, a escrita artística de Clarice Lispector se vincula a uma entrega e submissão ao processo de escrita, ao presente da escrita, que é sua busca pela própria tessitura de vida:

O processo de escrever é feito de erros — a maioria essenciais — de coragem e preguiça, desespero e esperança, de vegetativa atenção, de sentimento constante (não pensamento) que não conduz a nada, não conduz a nada e de repente aquilo que se pensou que era “nada” era o próprio assustador contato com a tessitura de viver — e esse instante de reconhecimento, esse mergulhar anônimo na tessitura anônima, esse instante de reconhecimento (igual a uma revelação) precisa ser recebido com a maior inocência, com a inocência de que se é feito. O processo de escrever é difícil? mas é como chamar de difícil o modo extremamente caprichoso e natural como uma flor é feita.<sup>220</sup>

A escrita, como revela a autora, é feita através da entrega, do “mergulhar na tessitura anônima”, conduzido pelo sentir: “Escrevendo, tenho observações ‘passivas’, tão interiores que ‘se escrevem’ ao mesmo tempo em que são sentidas quase sem o que se chama de processo”<sup>221</sup>. É essa escrita do “já”, que não é separada das experiências, das sensações, em que se imprimem instantes de reconhecimento de si mesma e do mundo que a circunda. São instantes, relampejos que a autora procura contar em sua escrita: “Sei o que estou fazendo aqui: conto os instantes que pingam e são grossos de sangue”<sup>222</sup>.

Percebo em *Água viva* a profundidade de questões que Clarice elaborou por meio de sua literatura. É no questionamento de seu próprio fazer, na elaboração que fez sobre o tempo, que ela construiu um tipo de arte que é, sobretudo, uma arte do espanto, uma arte que

<sup>218</sup> *Idem, ibidem.* p. 26.

<sup>219</sup> *Idem, ibidem.* p. 26.

<sup>220</sup> LISPECTOR, Clarice. *Água viva. Op. cit.* p. 73.

<sup>221</sup> *Idem, ibidem.* p. 102.

<sup>222</sup> *Idem, ibidem.* p. 23.

incomoda, uma arte que é a do pensar diferente; pensar diferente, questionando ordens estabelecidas. Sua literatura nos incita à prática do espanto quando nos convida a compor o mundo e a nós mesmos com a intuição. Pensar é uma prática de espanto. Assim, o espanto, o pensar diferente e uma escrita em devir são as formas que a autora buscou para pensar a complexidade do ser humano e do mundo.

Michel de Certeau mostra, por meio dos estudos da obra de Foucault, que o pensar de forma irônica e curiosa, como acontece em Foucault, é uma prática de transgressão, de questionamento: “Duas práticas do espaço se chocam no campo da visibilidade: a primeira, direcionada para a disciplina, enquanto a outra é feita de espanto”<sup>223</sup>. A reflexão de Certeau a respeito da escrita de Michel Foucault permite vislumbrar aproximações da escrita de Clarice Lispector ao campo das ciências humanas, ao menos o trilhado por Certeau e Foucault. Percebo na obra da artista um distanciamento das práticas disciplinares compondo um “outro” tipo de escrita, fazendo de seus livros, mais do que histórias narradas, espaços de questionamento, de transgressão, de pensar diferente, de pensar com o corpo.

Em Foucault é a atitude crítica que pode tirar um sujeito de sua condição de assujeitado — a partir de uma atitude crítica é que ele poderá questionar ordens estabelecidas. Pensar diferente em Foucault é tomar essa atitude crítica em relação ao próprio tempo. A prática do espanto é, assim, uma forma de pensar diferente que ocorre pela elucidação das dimensões dos discursos de poder<sup>224</sup>, das práticas disciplinares de poder, que são “um modo de ação que age, direta e imediatamente, sobre os outros, sobre a ação própria deles”<sup>225</sup>. A prática do espanto é uma prática da curiosidade, da criticidade que vai de encontro às práticas disciplinares de poder.

O poder exerce uma forma de “governo” sobre as práticas sociais, disciplinando corpos e mentes. Exerce sua prática também no campo do saber, que nunca pode ser visto como algo neutro, mas como lugar onde se desenvolvem práticas disciplinares, garantindo um discurso de legitimidade que visa disciplinar. Michel de Certeau destaca o lugar do historiador como lugar em que práticas intelectuais tendem a funcionar como práticas de poder:

Nós próprios constituímos o campo de experimentação e de elucidação dessas práticas intelectuais que funcionam como práticas de poder. Parece-me que, ao explicitá-las e ao ficarmos espantados perante elas, podemos convertê-las em surpresas que se tornam maneiras de “se desprender de si

<sup>223</sup> DE CERTEAU, Michel. *História e psicanálise: entre ciência e ficção*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. p.22.

<sup>224</sup> *Idem, ibidem.* p 119.

<sup>225</sup> FOUCAULT, Michel *Apud* DE CERTEAU, Michel. *História e psicanálise: entre ciência e ficção*. *Op. cit.* p. 126.

mesmo”, além de instaurarem o gesto, risonho e filosófico, de inventar maneiras de “pensar diferentemente.”<sup>226</sup>

É a partir desse entendimento e da necessidade de pensar diferente — aspecto presente em *Água viva*, um livro elaborado em fluxo, em devir —, e refletir acerca de questões relacionadas ao tempo e à escrita, que trago o conto *O mistério do coelho pensante*, que é mais um exemplo de uma prática de pensamento que se opõe às práticas disciplinares na literatura de Clarice; um “pensar diferente” que é feito por meio do corpo.

Clarice Lispector, ao narrar a história misteriosa de um coelho que foge de sua gaiola, questiona os leitores sobre como poderia acontecer tal fato, já que esse animal não seria capaz de abrir a gaiola ou passar por entre as grades. É feito um convite para que crianças e adultos leitores se coloquem no lugar do coelho pensante e procurem entender, analisando a natureza dele, como seria possível tal fuga. Para aceitar esse desafio, a autora propõe que não basta pensar como gente, é preciso se imaginar como coelho, entender seus mistérios.

O coelho, diferentemente das pessoas, pensa por meio de seus instintos, por meio de seu corpo; é “o modo que ele tem de se ajeitar na vida”<sup>227</sup>. E o coelho, como salienta a narradora, “pensava essas algumas ideias com o nariz dele”<sup>228</sup>. A sua compreensão vem de seu olfato. Ele é um animal capaz de cheirar mais do que nós humanos; até entende como é a terra por meio de seu nariz: “Nessa hora é que virava mesmo um coelho pensante. Foi olhando as coisas que seu nariz adivinhou, por exemplo, que a Terra era redonda”<sup>229</sup>. Clarice Lispector convida os leitores a pensarem como o coelho: franzindo seu próprio nariz. Explica que só assim é possível entender o mistério:

Se você quiser adivinhar o mistério, Paulinho, experimente você mesmo franzir o nariz para ver se dá certo. É capaz de você descobrir a solução, porque menino e menina entendem mais de coelho do que pai e mãe. Quando você descobrir você me conta. Eu é que não vou mais franzir meu nariz, porque já estou cansada, meu bem, de só comer cenoura.<sup>230</sup>

A aproximação com outros seres como processo de entendimento de si e do mundo é recorrente não apenas em seus textos “para crianças”; aparece frequentemente em suas obras. Nesse texto Clarice também deixa evidente o caráter inconcluso de suas histórias. É uma história em devir, que precisa ser intuitivamente pensada; não há um final, uma resposta para

<sup>226</sup> DE CERTEAU, Michel. *História e psicanálise: entre ciência e ficção*. *Op. cit.* p. 129.

<sup>227</sup> LISPECTOR, Clarice. *O mistério do coelho pensante e outros contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010. p. 71.

<sup>228</sup> *Idem, ibidem.* p. 70.

<sup>229</sup> *Idem, ibidem.* p. 76.

<sup>230</sup> *Idem, ibidem.* p. 78.

o questionamento proposto no início. O mistério da fuga do coelho continuará porque a autora resolve não fechar sua história.

Clarice instiga reflexões que colocam em evidência a complexidade do ser humano e do tempo. *O mistério do coelho pensante* é um exemplo do pensar diferente porque propõe um pensamento que busca um lugar de vizinhança com o coelho, um devir-animal<sup>231</sup>, um pensamento que não pode ser realizado se não se colocar em uma proximidade com o outro, com o coelho. O pensamento deve ser intuitivo, como é o pensamento de um coelho, um pensamento que é guiado, como diz a autora, pelo seu nariz, pelos instintos do coelho.

Considero que a literatura de Clarice, seja em *Água viva* ou em *O mistério do coelho pensante*, contém um ensinamento do pensar diferente, pensar com a literatura na história, seja em relação ao tempo em fluxo, ao movimento, como em *Água viva*, seja pensar com o corpo, com os instintos, como em *O mistério do coelho pensante*. Elaborando reflexões sobre o tempo e a escrita, a autora atinge noções importantes sobre a complexidade dos seres humanos que são também centrais na narrativa histórica.

É pensando na complexidade do ser humano e na importância deste olhar para uma perspectiva da história em compasso com as noções de um tempo móvel, em fluxo, que busco as reflexões de Edgar Morin. O autor aponta que nas ciências humanas “se fala de um objeto como se ele existisse fora de nós, os sujeitos”<sup>232</sup>. E lembra do caráter de razão e desrazão com o qual todos nós somos formados.

Ser *homo* implica ser igualmente *demens*: em manifestar uma afetividade extrema, convulsiva, com paixões, cóleras, gritos, mudanças brutais de humor; em carregar consigo uma fonte permanente de delírio; em crer na virtude de sacrifícios sanguinolentos, e dar corpo, existência e poder a mitos e deuses de sua imaginação.<sup>233</sup>

Para Morin, ser homem é ser imaginativo, é ter na loucura a fonte da criação: “a loucura humana é fonte de ódio, crueldade, barbárie, cegueira. Mas sem as desordens da afetividade e as irrupções do imaginário, e sem a loucura do impossível, não haveria élan, criação, invenção, amor, poesia”<sup>234</sup>. O autor entende a poesia não apenas como expressão literária, mas como um estado do ser: “a poesia é liberada do mito e da razão, mas contém em si sua união. O estado poético nos transporta através da loucura e da sabedoria, e para além

<sup>231</sup> DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. *Op. cit.*

<sup>232</sup> MORIN, Edgar. *Amor, poesia, sabedoria*. 8 edição. Tradução Edgard de Assis Carvalho. 8º edição. Rio de Janeiro: Bertrand, 2008. p. 15.

<sup>233</sup> *Idem, ibidem*. p. 07.

<sup>234</sup> *Idem, ibidem*. p. 07.

delas”<sup>235</sup>. A loucura é vista por ele como fonte para criação; a loucura é humana, faz parte deste ser que é dotado de razão e desrazão.

Morin acrescenta que “entre o *homo sapiens* e *homo demens*, ou entre a loucura e a sabedoria, não existe fronteira nítida”<sup>236</sup>. Diz ainda:

Poesia-prosa constituem, portanto, o tecido de nossa vida. Holderlin afirmava: “o homem habita a terra poeticamente”. Acredito ser necessário dizer que o homem a habita, simultaneamente, poética e prosaicamente. Se não houvesse prosa, não haveria poesia, do mesmo modo que a poesia só poderia evidenciar-se em relação ao prosaísmo. Em nossas vidas, convivemos com essa dupla existência, essa dupla polaridade.<sup>237</sup>

O autor afirma que nas sociedades ocidentais contemporâneas houve a disjunção entre o estado de prosa e o estado de poesia. Assinala, como revoltas da poesia, do retorno e da manutenção do caráter imaginativo, o Romantismo no século XIX e o Surrealismo no século XX. A ciência oferece diálogo com a poesia, porque estuda o homem e procura entendê-lo. A ciência seria, agora, uma nova possibilidade de diálogo com a poesia, porque “nos revela um universo fabulosamente poético ao redescobrir problemas filosóficos capitais: O que é o homem?”<sup>238</sup>.

A vida é um tecido mesclado ou alternativo de prosa e de poesia. Pode-se chamar de prosa as atividades práticas, técnicas e materiais que são necessárias à existência. Pode-se chamar de poesia aquilo que nos coloca num estado segundo: primeiramente, a poesia em si mesma, depois a música, a dança, o gozo e, é claro, o amor.<sup>239</sup>

É possível, então, ver na ciência, como na vida, um “tecido de prosa e poesia”. Edgar Morin conclui seu livro dizendo que “a sabedoria deve saber que contém em si uma contradição; é inteiramente loucura viver muito sabiamente”<sup>240</sup>. E deixa um apontamento: “Se a poesia transcende sabedoria e loucura, é necessário aspirarmos a viver o estado poético e assim evitar que o estado prosaico engula nossas vidas, necessariamente tecidas de prosa e poesia”<sup>241</sup>.

A literatura é, portanto, espaço de inquietação e de espanto que nos leva a pensar o nosso próprio fazer. Fazer este que é um terreno mesclado de prosa e poesia, como diz Morin.

---

<sup>235</sup> *Idem, ibidem.* p. 09.

<sup>236</sup> *Idem, ibidem.* p. 27.

<sup>237</sup> *Idem, ibidem.* p. 36.

<sup>238</sup> *Idem, ibidem.* p. 42

<sup>239</sup> *Idem, ibidem.* p. 59.

<sup>240</sup> *Idem, ibidem.* p. 66.

<sup>241</sup> *Idem, ibidem.* p. 10.

A literatura nos faz indagar a escrita da história, seus objetos e problemas e, além de trazer temas específicos, histórias e narrativas, constrói também sua própria visão do que é literatura. Assim como o historiador mostra, por meio de seu texto, de suas problematizações, da construção do seu objeto de pesquisa e embasamento teórico, qual sua perspectiva acerca da história, também o faz o escritor literário; sua construção textual diz como pensa a literatura: “Toda obra diz o que ela diz, o que ela conta, sua história, sua fábula, mas além disso, diz o que é literatura”<sup>242</sup>.

É assim que percebo, na escrita de Clarice Lispector, que o “pensar diferente” é componente essencial para criação. É a forma como cria conceitos e reflexões sobre sua própria literatura, sobre seu fazer artístico. Em *O mistério do coelho pensante*, deixa transparecer que a forma como pensa a literatura passa por um aspecto da inventividade. Trata-se de uma literatura inventiva, que não está preocupada em falar de acontecimentos de forma dura e em compromisso com uma “verdade”. Uma literatura que pretende ser “leve”, apesar de tratar de temas complexos como os mistérios referentes aos seres humanos, à vida e ao tempo. Uma literatura preocupada com o afeto, que desperte emoções, uma literatura escrita com o corpo, como ela mesma diz: “Eu não sou intelectual. Escrevo com o corpo”<sup>243</sup>.

Pensando em uma escrita da história mesclada de prosa e poesia, que é arte e ciência, que é capaz de romper espaços e não está preocupada em apenas determinar “verdades”, faço um convite aos leitores deste texto. Convido-os a pensar, ler e escrever com o corpo. Assim nos aproximaremos de homens e animais, do que há de caótico na vida, seremos capazes de apoderarmo-nos de um devir-animal e cheirarmos o mundo com nossos instintos, “adivinhar seus mistérios”. Poderemos, como o escritor contemporâneo de que fala Agamben, escrever com a pena mergulhada na tinta do presente. Vamos seguir adiante, porque, como Clarice, também já cansei de comer cenouras!

---

<sup>242</sup> FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. In: MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Op. cit. p. 146.

<sup>243</sup> LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006. p. 17.

## Capítulo 4

### A magia da criação

*Viver é mágico e inteiramente inexplicável.*<sup>244</sup>

[...] porque o que eu vou dizer é alta matemática, mágica pura. A mágica em relação ao que se escreve chama atenção para a palavra “inspiração”. Como explicar a inspiração?<sup>245</sup>

E de repente um texto pronto nos invade com suas palavras, sentimentos, histórias, imagens e cores. Não sabemos ao certo como ele foi feito, mas essas imagens e histórias criadas por outra pessoa ganham vida para o leitor inquieto e espantado que resolve viajar por esses lugares onde “gnomos, anões, sílfides e ninfas”<sup>246</sup> habitam. É assim que a literatura de Clarice Lispector se manifesta em mim como leitora; uma literatura que só pode ser entendida e guiada pela imaginação, uma escrita feita com o corpo e carregada de mistérios.

Esses mistérios vão muito além de uma questão puramente retórica; são mistérios que nós, como seres humanos, vivemos ao longo de toda nossa vida. Questões que nunca serão resolvidas, como: “Quem fez o mundo? Se foi Deus, quem fez Deus? Por que dois e dois são quatro?”<sup>247</sup>, “Por que se morre?”<sup>248</sup> ou “Por que eu existo?”<sup>249</sup>. Percebo aqui a literatura de Clarice Lispector mais preocupada em formular questões, em explicitar problemas, que procurar soluções.

Em agosto de 1975 Clarice Lispector escreveu uma conferência que seria proferida em Bogotá, no Primeiro Congresso Mundial de Bruxaria<sup>250</sup>. Como pude observar em documento pertencente ao arquivo da FCRB, na programação do evento constavam as seguintes

<sup>244</sup> LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. Op. cit. p. 18.

<sup>245</sup> *Idem*. Literatura e magia. In: LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. p. 124.

<sup>246</sup> *Idem*. *A hora da estrela*. Op. cit. p. 07.

<sup>247</sup> *Idem*. *Aprendendo a viver: crônicas*. Op. cit. p. 104.

<sup>248</sup> *Idem*, *ibidem*. p. 05

<sup>249</sup> *Idem*, *ibidem*. p. 105.

<sup>250</sup> O primeiro Congresso Mundial de Bruxaria aconteceu na Colômbia em 1975, entre os dias 24 e 28 de agosto. Nomes como Alvaro Soto, ministrou uma conferência sobre Antropologia da mágica. Na terça-feira, dia 26 de agosto de 1975, dia da apresentação de Clarice Lispector, a autora daria início a outras palestras como de Price Williams sobre experimentos em feitiçaria, Brenio Onetto sobre cura na Latinoamerica, Carlos Babace sobre astrologia, Manuel Zapata sobre medicina e feitiçaria e Jesús Sanches sobre o sexto sentido e a teoria celular. Cada dia fechava com uma atividade ritualística de um país, no dia em que Clarice deveria se apresentar o ritual do Brasil escolhido foi o Candomblé. Documento 24, Série Diversos, Coleção Clarice Lispector. AMLB - FCRB.

temáticas: ministrações de cursos de vodou, acupuntura, antropologia da mágica, yorubá, extraterrestres, astrologia. Os especialistas eram de áreas diversas, desde antropologia até bruxaria e hipnose. Ao chegar ao evento, decidiu que não iria ler tal conferência e pediu a outra pessoa que lesse apenas a segunda parte por ela. No texto redigido, a autora, por meio de uma pequena introdução, revelou o que pensa acerca da escrita em sua dimensão mágica. Essa conferência me chamou a atenção, em meio aos escritos de Clarice, especialmente por ter sido escrita no mesmo ano em que ela pintou a maior parte de seus quadros.

As reflexões da autora acerca da escrita e seu processo criativo são tratadas neste capítulo, construído a partir de pesquisa a documentos como conferências, livros, quadros, manuscritos e datiloscritos presentes nos arquivos consultados. Esta questão será abordada ao longo de todo trabalho, porém, aqui pretendo iniciar com as considerações da autora em um espaço mais direto, em ensaios e conferências, nas quais ela elaborou reflexões sobre a escrita e sobre o que considera literatura.

No ano seguinte ao Congresso Mundial de Bruxaria, Clarice escreveu, paralelamente, *Um sopro de vida* e *A hora da estrela*, nos quais se deteve na temática da escrita com profundidade. O período em que escreveu a conferência para o congresso de bruxaria foi uma época em que a própria escritora confirma ter passado por um momento de crise de escritura. Em entrevista de 1976, foi questionada por Marina Colosanti: “Há um tempo atrás você estava atravessando um período de crise de escritura. Quer dizer, você não queria escrever. Você tinha acabado o livro anterior a esta novela que está escrevendo agora. Inclusive você dizia que a tua libertação seria poder não escrever”<sup>251</sup>. Clarice confirmou: “É claro!... Escrever é um fardo”<sup>252</sup>.

Esse período de crise ocorreu por volta de 1975, quando Clarice já havia publicado *Água viva* em 1973 e depois, em 1974, dois livros de contos: *A via crucis do corpo*<sup>253</sup> e *Onde estivestes de noite*<sup>254</sup>. Em 1976, ano da entrevista, Clarice já contava sobre seu próximo livro, a novela *A hora da estrela*. A crítica Lúcia Helena Vianna também relata esse momento:

Clarice Lispector já tinha alcançado pleno reconhecimento público quando, em 1975, começa a sentir o peso de forte crise existencial. Esse ano parece ter sido especificamente difícil para a escritora, ou porque não conseguisse escrever ou porque não alcançasse a forma nova que buscava, como deixa espelhado em seu livro de 1973, *Água viva*; ou ainda porque vivesse em

<sup>251</sup> LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos*. Op. cit. p. 170.

<sup>252</sup> *Idem, ibidem*. p. 170.

<sup>253</sup> *Idem. A via crucis do corpo*. (1974) Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

<sup>254</sup> *Idem. Onde estivestes de noite*. (1974) Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

estado “periclitante”, para usar um termo de sua eleição, um estado de véspera. Lembremos que Clarice faleceu em 1977.<sup>255</sup>

Esses registros me permitem supor que talvez a autora estivesse passando por momentos de crises criativas nos anos que antecederam seu falecimento e me ajudam a entender a tentativa de Clarice de extravasar suas potencialidades criativas por meio da pintura, de forma que não pudesse ser julgada pela crítica literária. Não penso as pinturas realizadas por Clarice nesse período como simples atividade de relaxamento, mas como um “fazer” paralelo à sua “obra pública”. Os quadros, que não se destinavam ao público e foram vistos apenas por amigos íntimos, abordam, assim como seus escritos da mesma época, questões sobre seu próprio processo de criação, sua busca incessante para alcançar um tipo de escrita que se encontra lado a lado com a pintura; uma escrita voltada para o abstrato, para além dos fatos narrados.

A pessoa que estaria pintando em seus momentos íntimos não seria Clarice Lispector, a escritora profissional, mas simplesmente Clarice (com estrelinha no “i”). No quadro *Medo* (ver Imagem 1) nota-se a maneira como Clarice assina seu quadro: não com seu nome completo Clarice Lispector, mas apenas com seu primeiro nome. No lugar do pingo no “i” de Clarice ela opta por colocar uma estrelinha, como um asterisco em cima do “i”.

A autora acreditava ter sido convidada para o congresso de bruxaria em razão dos comentários publicados por um crítico literário: “Isso foi um crítico, não me lembro de que país, que disse que eu usava as palavras não como uma escritora, mas como bruxa”<sup>256</sup>. No entanto, ao contrário de um documento em que se poderia observar as incursões de Clarice no plano das bruxarias, o texto escrito para o congresso é lógico e coerente. Dessa conferência, cujo datiloscrito está em arquivo no AMLB/FCRB, existem duas versões publicadas<sup>257</sup>. Em ambas Clarice faz uma introdução indicando que a leitura do texto deveria ser precedida da leitura de seu conto *O ovo e a galinha*<sup>258</sup>. A primeira versão completa publicada é a seguinte:

Tenho pouco a dizer sobre magia. E acho que o contato com o sobrenatural é feito em silêncio e [numa profunda] meditação solitária. A inspiração, para qualquer forma de arte, tem um toque mágico porque a criação é absolutamente inexplicável. Não creio que a inspiração venha do sobrenatural. Suponho que emerge do mais profundo “eu” de cada pessoa, das profundezas do inconsciente individual, coletivo cósmico. O que não

<sup>255</sup> VIANNA, Lucia Helena. Tinta e sangue: o diário de Frida Kahlo e os “quadros” de Clarice Lispector. *Revista Estudos Feminista*, Florianópolis, v. 11, nº 1, jan/jul 2003. p. 07.

<sup>256</sup> LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos*. Op. cit. p. 119.

<sup>257</sup> Estas duas versões da conferência proferida em Bogotá, foram publicadas no livro *Outros Escritos*.

<sup>258</sup> LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos*. Op. cit. p. 125.

deixa de certa forma ser um pouco sobrenatural. Mas acontece que tudo que vive e que chamamos de “natural”, é em última instância, sobrenatural. Como só tenho a dar às pessoas aqui presentes minha literatura, uma pessoa vai ler para mim um conto meu chamado “O ovo e a galinha”. Este meu texto é misterioso até para mim mesma e tem uma simbologia secreta. Peço que ouçam a leitura apenas com o raciocínio, senão tudo escapará ao entendimento. Se meia dúzia de pessoas realmente sentirem esse texto já ficarei satisfeita. E agora, “O ovo e a galinha”.<sup>259</sup>

Nessa fala, que precedeu a leitura do conto, percebo uma tentativa da escritora de se proteger de futuras críticas a respeito de uma suposta entrada na seara da temática proposta pelo encontro. É preciso lembrar que, nessa época, a obra de Clarice já era reconhecida no Brasil e contava com traduções em vários países, como Argentina, Alemanha e Estados Unidos. Clarice escreveu um texto curto, dando a impressão de que não teria muito a dizer — ar de modéstia também observado no ensaio *Literatura e vanguarda*<sup>260</sup>, abordado adiante. A conferencista já se antecipava à ressonância que o congresso teria no Brasil. Entrevistada antes do evento pela revista *Veja* em 1975, declarou: “No congresso pretendo mais ouvir do que falar. Só falarei se não puder evitar que isso aconteça, mas falarei sobre a magia do fenômeno natural, pois acho inteiramente mágico o fato de uma escura e seca semente conter em si uma planta verde e brilhante”<sup>261</sup>.

Sabe-se que Clarice tinha muitas superstições, como contar sete espaços entre os parágrafos quando escrevia seus textos. Para ela, os números tinham grande importância, como afirmou a crítica canadense Claire Varin<sup>262</sup> e como pude constatar em um trecho de *Água viva*: “Mas 9 e 7 e 8 são os meus número secretos. Sou uma iniciada sem seita. Ávida do mistério”<sup>263</sup>. No entanto, no texto que citei anteriormente, preparado para a conferência, a autora se ateve à sua literatura, sem mencionar suas próprias crenças ou superstições. Esse texto é muito esclarecedor para se pensar seu processo de criação; fez parte de um dos poucos momentos em que a autora fez referência à sua criação em outro espaço que não o de seus próprios livros.

No texto, primeiramente ela situa os fenômenos naturais como algo que contêm em si mesmo o sobrenatural, a magia, ou seja, a magia não está apenas na imagem da “bruxa Ofélia”, com um nariz bem grande e uma verruga na ponta dele, montada em sua vassoura a fazer maldades por aí. A magia também está nas coisas naturais, que seriam sobrenaturais

<sup>259</sup> LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos*. Op. cit. p. 121.

<sup>260</sup> *Idem, ibidem*. p. 95.

<sup>261</sup> *Idem, ibidem*. p. 120.

<sup>262</sup> VARIN, Claire. *Línguas de fogo*: ensaio sobre Clarice Lispector. São Paulo: Editora Limiar, 2002.

<sup>263</sup> LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Op. cit. p.33.

“em última instância”<sup>264</sup>. Entendo que o mágico, nesse texto, está ao lado daquilo que é inexplicável, daquilo que não compreendemos plenamente. A magia repousa na escrita, porque a escrita é algo inexplicável, guiada pela inspiração, que não se sabe de onde nasce e por quê. Para Clarice, a criação viria de um inconsciente individual e misterioso.

Na segunda versão datilografada, o texto é um pouco maior. Clarice aproveitou o que já havia escrito na primeira versão e iniciou em tom ainda mais modesto: “Tenho pouco a dizer para uma plateia exigente. Mas vou dizer uma coisa: para mim, o que quer que exista, existe por algum tipo de mágica. Além disso, os fenômenos naturais são mais mágicos do que sobrenaturais”<sup>265</sup>. As coisas simples e naturais seriam mágicas, em suas palavras, desde o sol até o nascimento de uma árvore. A partir desse momento, passou a citar coincidências inexplicáveis de uma maneira confessional:

No dia primeiro de janeiro de 1974 estava parada nos degraus de uma escada perto da casa de um amigo, à espera dele. Fazia muito calor e tudo parecia deserto. Era um feriado e de repente fiquei completamente desesperada, sem perspectiva nenhuma. Cobri o rosto com as mãos e pensei: Por favor, meu Deus, mande-me pelo menos algum símbolo de paz. Então abri os olhos e um minuto depois vi dois pombos perto de mim. Fiquei surpresa e um pouco assustada. Logo depois fomos ao cinema, meu amigo e eu. Perto do cinema havia uma loja fechada, porque era feriado, e vi através da vitrine uma espécie de pote com quatro pombos dentro. No dia seguinte fui até aquela loja e comprei o enfeite de porcelana. No outro dia uma pequena pena de pombo caiu em cima de mim. Eu a perdi.<sup>266</sup>

Na pesquisa realizada no AMLB pude observar duas versões datilografadas cujo conteúdo coincide com o do texto publicado em *Outros escritos*<sup>267</sup> com o título *Literatura e magia*. Uma das versões arquivada tem o título *Magia e realidade*<sup>268</sup> e a outra, *A inspiração é uma espécie de mágica*<sup>269</sup> — este texto é redigido em outras três versões e anexado à tradução do conto *O ovo e a galinha* para o inglês, que deveria ser lido após o texto para conferência que faz introdução ao conto. Constatei que essas versões, apesar do mesmo conteúdo, não foram aquelas publicadas na coletânea *Outros escritos*, sobre a produção intelectual de Clarice Lispector, já que os títulos diferem dos textos em arquivo.

<sup>264</sup> LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos*. Op. cit. p. 121.

<sup>265</sup> *Idem, ibidem*. p. 122.

<sup>266</sup> *Idem, ibidem*. p. 123.

<sup>267</sup> As versões publicadas estão em: LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos*. Op. cit. p. 119 e as duas versões datilografadas estão armazenadas separadamente no arquivo de Clarice Lispector. Documentos 46 e 76, Série Produção Intelectual, Arquivo Clarice Lispector. AMLB-FCRB.

<sup>268</sup> Documento 76, Arquivo Clarice Lispector, Série Produção Intelectual. AMLB-FCRB.

<sup>269</sup> Documento 46, Arquivo Clarice Lispector, Série Produção Intelectual. AMLB-FCRB.

A versão *Magia e realidade* recebeu muitas rasuras da autora, que procurava claramente aperfeiçoar sua comunicação para o congresso. Nesses escritos há também uma tradução feita do conto *O ovo e a galinha* para o inglês. Nas rasuras contidas nos textos observei cortes e trocas de palavras, deixando o texto mais limpo, com menos adjetivos. Notei também o acréscimo de algumas falas que ampliaram o conteúdo. Dentro do mesmo envelope de acondicionamento do documento há outra versão do texto, redigida (manuscrito) em letra de fôrma com o mesmo título. Em uma das páginas (no verso) tem até cálculos matemáticos, sugerindo que, enquanto escrevia, Clarice continuava com seus afazeres, como o cálculo de valores domésticos ou de outra origem. A existência de várias versões de um mesmo texto me leva a pensar que Clarice compunha seus textos e livros com trabalho árduo, que lia, relia e reescrevia diversas vezes. Suas preocupações, tanto com a forma quanto com o conteúdo, estavam sempre presentes.

Na versão intitulada *A inspiração é uma espécie de mágica*, não publicada, há também algumas rasuras e seu conteúdo coincide com o do texto *Magia e realidade*. Apesar de o conteúdo do texto não ter sido alterado na passagem dos datiloscritos para os textos publicados em *Outros escritos*, houve alteração nos títulos. Em datiloscrito, *A inspiração é uma espécie de mágica*, depois *Magia e realidade*, que remete a um antagonismo entre realidade e magia. Posteriormente foi feita a substituição pelo título das versões publicadas: *Literatura e magia*<sup>270</sup>.

Na segunda versão (publicada), a autora conclui dizendo:

E, para terminar, direi uma coisa que pode parecer absurda, porque o que eu vou dizer é alta matemática, mágica pura. A mágica em relação ao que se escreve chama atenção para a palavra “inspiração”. Como explicar a inspiração? Às vezes, no meio da noite, dormindo um sono profundo, eu acordo de repente, anoto uma frase cheia de palavras novas, depois volto a dormir como se nada tivesse acontecido. Escrever, e falo de escrever de verdade, é completamente mágico. As palavras vêm de lugares tão distantes dentro de mim que parecem ter sido pensadas por desconhecidos, e não por mim mesma. Os críticos consideram que escrevo o que chamam de “realismo mágico”. E um crítico, não me lembro de qual país da América Latina, escreveu sobre mim: ela não é escritora, é uma bruxa”.<sup>271</sup>

Nesse trecho, Clarice esclarece o motivo pelo qual considera mágico o ato da escrita. A magia, para a autora, estaria na incapacidade de poder explicar o nascimento da inspiração. Parte do seu processo de criação é também declarado nesse texto, no qual ela diz anotar as

---

<sup>270</sup> LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos*. Op. cit. p. 124.

<sup>271</sup> *Idem, ibidem*. p. 124.

inspirações, em qualquer horário do dia ou da noite, para depois retomar as anotações. Na segunda versão, também acrescenta a experiência da pintura em sua vida, seu relato sobre o quadro *Medo*, pintado em 1975, conforme registro de datação na própria pintura. Parece ter sido produzido no mesmo período em que escreveu o texto para a conferência.

Eu mesma, pelo menos conscientemente, jamais lidei diretamente com mágica. No entanto, pintei um quadro, e uma amiga me aconselhou a não olhar para ele, pois poderia me fazer mal. Concordei. No quadro, que chamei de “Terror”, arranquei de mim, talvez através da magia, todo horror que um ser sente no mundo. A tela era pintada de preto, quase no centro havia uma terrível mancha amarelo escuro, e dentro dessa mancha algo vermelho, preto e amarelo vivo. Parecia uma mariposa sem dentes querendo gritar, sem conseguir. Perto da massa amarela, por cima do preto, pintei dois pontos completamente brancos que talvez fossem a promessa do alívio futuro. Olhar para esse quadro me faz mal.<sup>272</sup>

A descrição do quadro aparece, portanto, num momento em que Clarice refletia sobre magia, sobre inspiração. A autora diz não saber como essa pintura teria sido criada e que talvez tenha sido um ato mágico. É interessante que a tela, por ela intitulada *Terror*, foi nomeado posteriormente de outra maneira; seu título no arquivo aparece como *Medo*. Ela o descreveu em outro local:

Pintei um quadro que uma amiga me aconselhou a não olhar porque me fazia mal. Concordei. Porque neste quadro que se chama Medo eu conseguia por pra fora de mim, quem sabe se magicamente, todo o medo-pânico de um ser no mundo. É uma tela pintada de preto tendo mais ou menos ao centro uma mancha terrivelmente amarelo-escura e no meio uma nervura vermelha, preta e de amarelo-ouro. Parece uma boca sem dentes tentando gritar e não conseguindo. Perto dessa massa amarela, em cima do preto, duas manchas totalmente brancas que são talvez a promessa de um alívio. Faz mal olhar este quadro.<sup>273</sup>

---

<sup>272</sup> LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos*. Op. cit. p. 122.

<sup>273</sup> LISPECTOR, Clarice. *Apud*: VIANNA, Lucia Helena. Tinta e sangue: o diário de Frida Kahlo e os “quadros” de Clarice Lispector. *Revista Estudos Feminista*, . Florianópolis, v. 11 n° 1, jan/jul 2003.



Imagen 1 – LISPECTOR, Clarice. *Medo*. 16.5.1975. Técnica mista sobre madeira, 30 x 40 cm. Acervo Clarice Lispector. AMLB - FCRB.

É comum em seus textos e livros a repetição de trechos com algumas informações diferentes. E ela fazia questão de afirmar que esse era seu processo criativo<sup>274</sup>. Vê-se com frequência, em suas crônicas e livros, os mesmos trechos que permitem perceber a migração em diferentes linguagens, seja em textos produzidos para jornais, livros ou até conferências. Clarice retoma temas, frases e, muitas vezes, repensa, reflete novamente, criando, com o mesmo trecho, um texto com outro significado.

O estranhamento que senti ao ver o quadro *Medo*, entre aqueles que pude observar no IMS e na FCRB, faz-me concordar com a descrição feita por Clarice. O quadro sugere certa angústia, talvez pelo próprio título, mas também pelas pinceladas feitas freneticamente em várias direções. Embaixo da tinta preta, predominante no quadro, observam-se outras cores como o roxo, o vermelho e o amarelo. Ao centro da composição, a mancha amarela, que possui pequenos pontos de cor vermelha e roxa, parece gritar desesperadamente, mas é

<sup>274</sup> Em entrevista, Clarice afirma que publicava trechos de livros em jornal, porque não gostava de escrever crônicas. Podemos observar também em outros textos a recorrência de algumas passagens de seus livros. Ver: LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos. Op. cit.* p. 148.

possível perceber a “promessa de alívio”, como disse a autora, nas outras duas manchas menores em branco.

Após o impacto da observação dos quadros de Clarice, pude refletir acerca da presença da cor amarela na sua obra pictórica e literária. Considero que o amarelo tem grande importância para o entendimento da pintura *Medo* e da literatura de Clarice Lispector. Sobre essa cor, ela comenta: “Eu tenho medo do ótimo e do superlativo. Quando começa a ficar muito bom eu ou desconfio ou dou um passo para trás. Se eu desse um passo para frente eu seria enforcada pelo amarelo de esplendor que quase cega”<sup>275</sup>. No mesmo texto, refere-se ao amarelo como “amarelo-doido”<sup>276</sup>.

O amarelo significa, para Wassily Kandinsky, a cor que melhor representa a loucura e o delírio. Para o artista e escritor, essa cor incorpora uma explosão emocional, representa momento de fúria: “Ao clarear, o amarelo torna-se ainda mais insustentável: nesse grau e potência, soa como um trompete agudo que fosse tocado cada vez mais alto, ou como uma fanfarra estridente”<sup>277</sup>.

As cores possuem diferentes significados de acordo com culturas e lugares. O amarelo, para René-Lucien Rousseau, é de um lado a “cor do verbo”<sup>278</sup>, ou seja, da palavra; é a cor do sol, do ouro. De outro lado, tem como segundo sentido ser símbolo do orgulho, da separação do homem com Deus. De acordo com o *Dicionário de símbolos* de Chevalier e Gheerbraint, “intenso, violento, agudo até a estridência, ou amplo e cegante como um fluxo de metal em fusão, o amarelo é a mais quente, a mais expansiva, a mais ardente das cores”<sup>279</sup>. O amarelo seria a luz de ouro, caminho de comunicação, um mediador entre homens e deuses.<sup>280</sup>

O branco, conforme Rousseau, refere-se à “luz”, é o símbolo da divindade<sup>281</sup>. Já o preto simboliza a morte, é ausência de cor, a noite<sup>282</sup>. No quadro de Clarice, o preto é cor predominante, mas é o amarelo que grita. O branco por si remete a um “alívio”, como afirma a escritora-pintora. Por mais que Clarice compreenda a forma amarela como uma boca tentando gritar, da qual não sai som algum, o amarelo, como cor, quando relacionado à

<sup>275</sup> *Idem. Um sopro de vida: pulsões. Op. cit.* p. 41.

<sup>276</sup> *Idem, ibidem.* p. 131.

<sup>277</sup> KANDINSKY. Wassily. *Apud: BARROS, Lilian Ried Miller. A cor no processo criativo: um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe.* São Paulo: Ed. Senac, 2006. p. 186.

<sup>278</sup> ROUSSEAU ROUSSEAU, René-Lucien. *A linguagem das cores.* Tradução J. Constantino K. Riemma. São Paulo: Editora Pensamento, 1980. p. 99.

<sup>279</sup> CHEVALIER, Jean. GHEERBRAINT, Alain. *Dicionário de Símbolos:* mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999. p. 40.

<sup>280</sup> *Idem, ibidem.* p. 40.

<sup>281</sup> ROUSSEAU, René-Lucien. *A linguagem das cores. Op. cit.* p. 107.

<sup>282</sup> *Idem, ibidem.* p. 114.

música, segundo Kandinsky, remete ao som agudo do trompete ou a uma fanfarra estridente. É, portanto, gritante, e pode ser definido como uma tentativa de romper com o silêncio.

Ricardo Iannace analisa o quadro *Medo* da seguinte maneira:

Dessa galeria, *Medo* é o mais sinistro. A “massa amarela”, que apenas no terreno abstrato se define como “uma boca sem dentes tentando gritar”, insinua certa aberraçao da natureza: organismo desfigurado, anômalos, espécie de disco viscoso apavorando no escuro. O negrume que dá fundo ao intenso amarelo é também pastoso, tal é a consistência da tinta esparramada em movimentos desordenados no pinho-de-riga.<sup>283</sup>

O texto de Iannace faz ver com maior atenção a matéria do suporte, deixada aparente no quadro *Medo*. A apreciação dos quadros me permitiu verificar que o fundo de madeira é frequentemente aparente nas pinturas de Clarice. O fato de a escritora-pintora não cobrir completamente os quadros, chamando atenção para a matéria, a madeira de pinho-de-riga, torna coerente incluir suas pinturas no domínio do inacabado, daquilo que não está pronto e não pretende estar.

O inacabado também está presente nos escritos de Clarice, assim como seu processo de criação. Pode ser observado, por exemplo, na escrita de várias versões da conferência para o Congresso Mundial de Bruxaria. Essa pode ser também uma explicação para a retomada de trechos de livros em outros espaços, das tentativas de reescrever diversas vezes, por não ter dado como concluídas suas reflexões. O inacabado em Clarice é ainda uma posição de transgressão, de renúncia às categorias de escrita, de recusa à imposição de determinadas formas de escrita.

A escritora trabalhou constantemente a linguagem, que é um modo de trabalhar o ser humano, como enfatiza Ferreira Gullar: “trabalhar a linguagem é trabalhar o homem”<sup>284</sup>. No ensaio *A arte como um não-saber*<sup>285</sup>, Gullar, ao analisar a arte de Paul Cézanne, conclui que Cézanne não terminava seus quadros; eles permaneciam inacabados, deixando à mostra o branco da tela.

O *fini* era a principal característica da estereotipada arte acadêmica, voltada para a fiel imitação dos seres e das coisas, mas, sobretudo, preocupada em criar a ilusão de que a coisa pintada era real: o braço pintado tinha que ter a cor e maciez da pele, a maçã tinha que dar água na boca [...] Ou seja, o fazer do pintor, por assim dizer, desaparecia sob a ilusão das imagens

<sup>283</sup> IANNACE, Ricardo. *Retratos em Clarice Lispector*: literatura, pintura e fotografia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 67.

<sup>284</sup> GULLAR, Ferreira. *Sobre arte, sobre poesia*: (uma luz no chão). 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010. p. 162.

<sup>285</sup> *Idem, ibidem*. p. 65.

fotograficamente bem acabadas, não se via uma só marca do pincel na pele daquele rosto de mulher. A imagem pintada era como uma aparição criada por uma espécie de milagre, fora da contingência.<sup>286</sup>

A reflexão de Gullar sobre Cézanne vem ao encontro das minhas inquietações em torno da obra artística de Clarice Lispector. A rejeição de Cézanne ao acabado pode ser relacionada com a obra clariceana, que também rejeita o acabado, não só em seus quadros, mas igualmente em seus textos. A obra, de acordo com Gullar, seria “como experiência permanentemente aberta”<sup>287</sup>. Portanto, pensar a criação de Clarice nessa perspectiva, de uma experiência contínua, parece-me coerente. Sua escrita, como disse anteriormente, é guiada pela intuição, pela imaginação, e nesse caminho a autora considerava que poderia modificar sua visão de mundo e a si mesma por meio da experiência do fazer artístico.

A escrita em Clarice é vinculada à experiência, como ela afirma em *Crônicas para jovens: de escrita e vida*: “Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permanecerá apenas vago e sufocador”<sup>288</sup>. Diz em outro momento: “Escrevo pela incapacidade de entender, sem ser através do processo de escrever”<sup>289</sup>. Dessa maneira, entender a arte como um exercício complexo, um fazer que está ligado à experiência, é pensar a escrita entrelaçada com a vida, talvez na sua dimensão mágica. A arte em Clarice está no domínio do devir, do vir a ser, do inacabado, da experiência e da magia.

No livro *Para não esquecer*<sup>290</sup>, no texto intitulado *Romance*, a autora reflete sobre a forma do gênero literário que dá nome ao texto; novamente traz a noção de uma escrita que é em si uma experiência, uma procura e não um simples relato de histórias imaginadas:

Ficaria mais atraente se eu o tornasse mais atraente. Usando, por exemplo, algumas das coisas que emolduram uma vida ou uma coisa ou romance ou personagem. É perfeitamente lícito tornar atraente, só que há o perigo de um quadro se tornar quadro porque a moldura o fez quadro. Para ler, é claro, prefiro o atraente, me cansa menos, me arrasta mais, me delimita e me contorna. “Para escrever, porém, tenho que prescindir. A experiência vale a pena, mesmo que seja apenas para quem escreveu.”<sup>291</sup>

Nesse trecho, conta suas preferências em leitura e destaca que seu “estilo” não é de “emoldurar”, encher de fatos, histórias de vida em personagens e narrativas como acontece na

<sup>286</sup> *Idem, ibidem*. p. 66.

<sup>287</sup> *Idem, ibidem*. p. 67.

<sup>288</sup> LISPECTOR, Clarice. *Crônicas para jovens: de escrita e vida*. *Op. cit.* p. 92.

<sup>289</sup> *Idem. Para não esquecer*. *Op. cit.* p.26.

<sup>290</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>291</sup> *Idem, ibidem*. p. 21.

visão tradicional de um romance, mas sim um estilo em que busca abstrair, refletir mais do que contar histórias. Não está preocupada com a descrição de fatos. Antes, preocupa-se com a experimentação das palavras, com reflexões que levam à experiência.

Ferreira Gullar diz que a experiência de uma arte ligada com um “não saber”, com o inacabado, construindo novas técnicas na experimentação do fazer, é uma nova atitude do fazer artístico do século XX<sup>292</sup>. É preciso lembrar que Clarice produz em um espaço temporal e que dialoga com diferentes formas de pensar. Por isso, as reflexões de Gullar, que teve ampla produção na época em que Clarice escreveu, são importantes para entender, sincronicamente, possíveis diálogos de Clarice com outras produções culturais do período no qual escreveu. Afirma Gullar:

Não pode nenhum poeta — nem ninguém — ter a pretensão de estabelecer rumos e regras para a poesia. Não resta dúvida de que a poesia, como qualquer outro fenômeno social, está sujeita a determinações do espaço e do tempo históricos mas o modo como essas determinações atuam sobre a produção do poema é absolutamente impossível de prever-se. O estudo das escolas e estilos literários indica a presença de traços comuns que caracterizam determinados períodos: a ocorrência desses traços não explica cabalmente se não os relacionamos com o conjunto do processo social.<sup>293</sup>

Mas, alerta Gullar, há uma imprevisibilidade na produção artística que é a própria personalidade do escritor; ele até poderá se negar a determinados conceitos e movimentos. Essa recusa ou aceitação está imersa nas complexas mediações que o artista faz em relação ao seu tempo; a personalidade do escritor não é simplesmente passiva aos condicionamentos.<sup>294</sup>

Em entrevista sobre as possíveis influências que poderia ter de outros escritores, Lispector afirmou: “Acho possível, no entanto, que mesmo sem lê-los eu tenha apanhado alguma coisa no ar... É possível”<sup>295</sup>. Pensando nas coisas que Clarice pode ter “apanhado no ar”, volto aos ensaios de Gullar, apesar de este autor refletir especificamente sobre o campo da poesia.

Gullar foi um homem engajado em diferentes movimentos. Esteve envolvido diretamente no processo das lutas sociais e políticas no Brasil. Vinculou-se ao movimento da poesia concreta de 1956 a 1957, engajou-se ao Centro Popular de Cultura do Rio de Janeiro,

---

<sup>292</sup> GULLAR, Ferreira. *Sobre arte, sobre poesia: (uma luz no chão)*. Op. cit. p. 68.

<sup>293</sup> *Idem, ibidem*. p. 157.

<sup>294</sup> *Idem, ibidem*. p.158.

<sup>295</sup> LISPECTOR, Clarice. “Clarice pela última vez”. [15 de dez. de 1977]. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*. Entrevista concedida a Nevinha Pinheiro. Disponível em < [http://ims.uol.com.br/Clarice\\_Lispector\\_-\\_entrevista\\_ao\\_Jornal\\_do\\_Brasil/D572](http://ims.uol.com.br/Clarice_Lispector_-_entrevista_ao_Jornal_do_Brasil/D572) > Acesso em 15 de julho de 2011. p. 02.

fechado em 1964 com o golpe militar. Ele fala de um lugar específico e de um fazer artístico que deveria ser ativista, analisando o posicionamento de poetas da década de 1940 e 1950, aos quais Clarice sentia grande apreço:

Estávamos no fim dos anos 1940, começo dos anos 1950, e os poetas que entravam em cena tornar-se-iam herméticos e frios, mas eles eram os poetas da metrópole e isso lhes dava prestígio aos meus olhos. [...] Penso ter compreendido, mais tarde, que essa geração era produto, por um lado, do pós-guerra, e, por outro, do nível a que Carlos Drummond, Murilo Mendes e Jorge de Lima haviam conduzido a experiência poética no Brasil. O fim da guerra foi o fim de um pesadelo que saturara o mundo de dramas e levava os poetas à participação, às efusões de revolta e solidariedade. Muitos deles agora desejavam recolher-se à sua intimidade, perscrutar o lado obscuro e silencioso da vida. [...] Tudo aconselhava aos poetas afastarem-se dos acontecimentos. Retomou-se a busca de poesia pura, dessa poesia que não se alimenta do cotidiano mas das palavras mágicas e da forma verbal caprichosa.<sup>296</sup>

Percebo nas palavras de Gullar certa crítica aos poetas herméticos que se afastavam da vida cotidiana. Ele, por sua vez, procuraria de fato entrar no cotidiano, buscando uma linguagem que fosse “pura”, uma linguagem “popular”. Clarice, ao contrário, poderia, se superficialmente analisada, ser encaixada nesse grupo de literatos preocupados com as “palavras mágicas”. No entanto, se analisarmos o panorama dessa época, podemos dizer que Clarice estava dialogando, sim, com criações desse período em que a linguagem era tema recorrente.

No ensaio que Clarice escreveu em 1963 é possível imaginar o cenário literário em que produziu e principalmente suas aproximações a determinados escritores. Nesse ensaio se pode analisar, além das suas predileções, o seu conhecimento da trajetória da literatura moderna no Brasil, o que permite perceber diálogos que estabeleceu com alguns artistas/poetas.

A conferência, publicada com o título *Literatura de vanguarda no Brasil*<sup>297</sup>, foi proferida pela primeira vez durante o XI Congresso Bienal do Instituto Internacional de Literatura Ibero-Americana, realizado de 29 a 31 de agosto de 1963 na Universidade do Texas, onde Clarice era a única mulher do grupo de conferencistas<sup>298</sup>. Clarice utilizou o mesmo texto para palestras em Vitória, Belo Horizonte, Campos, Belém do Pará e Brasília.

---

<sup>296</sup> GULLAR, Ferreira. *Sobre arte, sobre poesía: (uma luz no chão)*. Op. cit. p. 148.

<sup>297</sup> LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. p. 95.

<sup>298</sup> *Idem, ibidem*. p. 94.

No ensaio ela questiona o termo vanguarda, especificamente vanguarda brasileira, citando a Semana de 1922 como um marco para a especificidade do movimento literário brasileiro.<sup>299</sup>

Iniciou o texto esclarecendo sua brasiliade, apesar da dicção. O texto começa com tom modesto e nele a autora afirma não possuir total conhecimento das teorias a respeito da literatura porque não tinha uma vida intelectual:

[...] não posso dizer que tenha acompanhado de perto a efervescência dos movimentos que surgiram e das experiências que se tentaram, quer no Brasil, quer fora do Brasil. Nunca tive, enfim, o que se chama verdadeiramente de vida intelectual. Até para escrever uso minha intuição mais do que minha inteligência.<sup>300</sup>

Esse tipo de afirmação foi retomada várias vezes, acrescida da alegação de que não era uma profissional: “E por falar em profissional, eu não sou escritora profissional, porque eu escrevo quando eu quero”<sup>301</sup>. Em outros momentos, no entanto, demonstrou que fazia questão de ler críticas literárias, e que até gostava de ler ensaios.<sup>302</sup>

Nesse texto, Clarice segue seu estilo de escrita quando procura deixar aparente a construção lógica que a leva a chegar a determinadas conclusões, mostrando seu processo: “Atente-se um caminho bem claricano de fazer progredir as suas reflexões, como acontece em sua literatura: o colocar perante o leitor o raciocínio fazendo-se [...]”<sup>303</sup>.

A respeito do que para ela significava vanguarda, Clarice escreveu:

Nessa minha experiência fui de início levada a pensar — pela primeira vez com atenção — na palavra “vanguarda”. E, por uma questão de autoclarificação e auto-honestidade, precisei também tentar a configuração do que para mim significava uma vanguarda literária. Vanguarda seria, também, para mim, é claro, experimentação. Que eu estava alistada, já

---

<sup>299</sup> Clarice Lispector em vários locais em que aparecia, era marcante não somente por seus dizeres, mas também por sua beleza. Motivo este que faz da memória sobre a artista, ainda mais marcante e viva. A imprensa norte-americana diria sobre sua palestra: “A Senhora Lispector é uma ruiva estonteante, dotada do carisma de uma estrela de cinema, capaz de iluminar todo e qualquer aposento no qual ela entre.” (Ver: LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos*. *Op. cit.* p. 94.) Era vista desta maneira, por uma grande maioria daqueles que chegaram a conhecê-la. Como afirma Gullar “(...)achei a linda e perturbadora. Nos dias que se seguiram, não conseguia esquecer seus olhos oblíquos, seu rosto de loba com pômulos salientes.” (Ver: GULLAR, Ferreira. *Apud*. LISPECTOR, Clarice. Clarice na cabeceira: contos. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.) Sua literatura até os dias de hoje não parece se desvincular de sua memória visual, basta recordarmos publicações recentes como: GOTLIB, Nadia Battella. *Clarice Fotobiografia*. 2. ed. São Paulo: Edusp-Imesp, 2009. e LISPECTOR, Clarice. *Aprendendo a viver – Imagens*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

<sup>300</sup> LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos*. *Op. cit.* p. 96.

<sup>301</sup> *Idem, ibidem*. p. 165.

<sup>302</sup> *Idem, ibidem*.p. 164.

<sup>303</sup> SOUSA, Carlos Mendes. Pensar a língua: Clarice Lispector e a literatura brasileira. *Revista Agulha*, Fortaleza, São Paulo, n.31, dez., 2002. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag31lispector.htm>> Acesso em 15 de março de 2010. p. 02.

expliquei; como confusa, é o que explicarei. O que me confundiu um pouco a respeito de vanguarda como experimentação é que toda verdadeira arte é também uma experimentação, e, lamento contrariar muitos, toda verdadeira vida é experimentação, ninguém, escapa.<sup>304</sup>

Para ela, “a geração de 22 foi a mais acintosamente vanguardista do modernismo brasileiro”<sup>305</sup>, porque reivindicava a necessidade de permanente pesquisa estética. E assim seguiu refletindo sobre o termo vanguarda, argumentando a importância de entendê-la fora do seu sentido europeu, na especificidade brasileira.

Clarice percebeu que o assunto em questão seria então a expressão fundo e forma: “São palavras usadas em contraposição ou em justaposição, não importa, mas significando, de qualquer maneira, divisão. E essa expressão “forma-fundo” sempre me desagradou vitalmente — assim como me incomoda a divisão “corpo-alma”, “matéria-energia” etc.”<sup>306</sup>.

No ensaio ela indica a noção fundamental articulada em todo texto e essencial em sua obra: fundo e forma. A autora mostra sua discordância com a afirmativa de que haveria uma separação entre a noção de “fundo e forma” e decide que a maneira de substituir essa dualidade seria a noção de “tema”. Clarice diz: “Eu me propus: tema, e a coisa escrita; tema, e a coisa pintada; tema, e a música; tema, e viver”<sup>307</sup>.

Esse seria, segundo ela, o caminho de substituir a dualidade “fundo-forma”. A partir dessa declaração, pode-se pensar que sua composição girava em torno do que a autora chama de “temas”. Suponho que, se o que importava para ela eram os temas, estes podem ter ligação entre a “coisa pintada” e a “coisa escrita”, como disse.

Segue seu texto citando grandes nomes da literatura brasileira, a começar por Mário de Andrade — componente do movimento de 1922, que seria, pra ela, o grande movimento de libertação — e seu poema *Ode ao burguês*<sup>308</sup>. Depois menciona Drummond, a quem dirige grande admiração, não só nesse ensaio, mas também em entrevistas. Drummond seria “a palavra nua, coberta somente por uma tênué camada: a da contenção da nudez. Drummond não se permite o êxtase, nem mesmo o do sofrimento — e nessa autoprivação ele nos dói ainda mais”<sup>309</sup>. E acrescenta: “ele é um guia”<sup>310</sup>, ressaltando que, em seus escritos, o poeta faz uma profunda reflexão sobre o estar no mundo.

<sup>304</sup> LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos*. Op. cit. p. 97.

<sup>305</sup> *Idem, ibidem*. p. 98.

<sup>306</sup> *Idem, ibidem*. p. 98.

<sup>307</sup> *Idem, ibidem*. p.98.

<sup>308</sup> ANDRADE, Mário de. In: \_\_\_. *Poesias completas*. São Paulo: Martins Editora, 1966.

<sup>309</sup> LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos*. Op. cit. p. 101.

<sup>310</sup> *Idem, ibidem*. p. 101.

Cita vários nomes como “frutos da vanguarda de 22, entre eles Adonias Filho, Dalton Trevisan, Murilo Rubião, Alberto Dines, Rubem Fonseca, Marina Colosanti, Sérgio Sant’Anna, Luiz Vilela, Moura Fontes e Nélida Piñon. Ainda faz referência a João Cabral de Melo Neto como “grande poesia esplêndida e seca e contundente”<sup>311</sup>. Sobre Graciliano Ramos e José Lins do Rego, acentuou que em ambos

havia a descoberta da realidade do Nordeste, o que não existia antes em nossa literatura. Não estou dizendo que houve a descoberta de um ‘tema’, mas muito mais que isto: houve um fundo-forma indivisível. Fundo-forma é uma apreensão, e houve a apreensão de um modo de ser. O ciclo do Nordeste significou uma linguagem brasileira numa realidade brasileira. Isso tudo ainda era resultado de 1922.<sup>312</sup>

Clarice considerava que era preciso entender as necessidades do Brasil e uma delas era pensar a própria língua, “pensar sociologicamente, psicologicamente, filosoficamente, linguisticamente sobre nós mesmos”<sup>313</sup>. Pensar a língua seria pensar sobre nós mesmos, ou seja, sobre o Brasil, e aí vejo não a Clarice criticada de forma rasa como a “alienada” e “hermética”, mas uma artista de seu tempo que estava preocupada com questões de seu tempo e de seu espaço, do Brasil. Pensar a língua portuguesa no Brasil como maneira de pensar o ser humano e trazer a escrita como experiência é uma afirmação que fez em toda sua obra. A escrita é a experiência capaz de modificar o pensamento, e modificar a si mesmo. Sobre a língua portuguesa, declarou em outro texto:

É maravilhosamente difícil escrever em língua que ainda borbulha; que precisa mais do presente do que mesmo de uma tradição; em língua que, para ser trabalhada, exige que o escritor se trabalhe a si próprio como pessoa. Cada sintaxe nova é então reflexo indireto de novos relacionamentos, de um maior aprofundamento em nós mesmos, de uma consciência mais nítida do mundo e do nosso mundo. Cada sintaxe nova abre então pequenas novas possibilidades.<sup>314</sup>

Noto que alguma coisa se “pegou no ar” e como há semelhanças nas palavras de Clarice e Gullar quando ele diz que “trabalhar a linguagem é trabalhar o homem”<sup>315</sup>. Essa preocupação com a linguagem não está presente apenas em Clarice ou em Gullar, mas em autores como João Cabral de Melo Neto e Guimarães Rosa. Sobre Guimarães, Clarice o identificou como “vanguarda”:

<sup>311</sup> *Idem, ibidem.* p. 102.

<sup>312</sup> *Idem, ibidem.* p.102.

<sup>313</sup> *Idem, ibidem.* p.103

<sup>314</sup> *Idem, ibidem.* p. 106.

<sup>315</sup> GULLAR, Ferreira. *Sobre arte, Sobre poesia (uma luz no chão).* Op. cit. p. 162.

Ele é vanguarda porque se adiantou e precipitou nossa consciência de uma verdade que não é apenas linguística, mas da pessoa brasileira. Somos, por enquanto, falsos cosmopolitas, e o interior do Brasil revelado por Guimarães Rosa está em cada um de nós, e tão bem revelado que atinge a altura de uma invenção. Descobrir é inventar, ver é inventar.<sup>316</sup>

E já caminhando para o final do texto, escreveu:

Quanto ao fato de eu escrever, digo — se interessa a alguém — que estou desiludida. É que escrever não me trouxe o que eu queria, isto é, paz. Minha literatura, não sendo de forma alguma uma catarse que me faria bem, não me serve como meio de libertação. Talvez de agora em diante eu não mais escreva, e apenas aprofunde em mim a vida. Ou talvez esse aprofundamento de vida me leve de novo a escrever. De nada sei. O que me “descontrai”, por incrível que pareça, é pintar, e não ser pintora de forma alguma, e sem aprender nenhuma técnica. Pinto tão mal que dá gosto e não mostro meus, entre aspas, “quadros” a ninguém. É relaxante e ao mesmo tempo excitante mexer com cores e formas, sem compromisso com coisa alguma. É a coisa mais pura que faço.<sup>317</sup>

Nesse trecho, além de confessar seu desencanto pela escrita, Clarice voltou a falar em público de sua atividade de pintura, apesar de considerar algo descomprometido. A primeira vez que proferiu uma palestra com esse texto foi em 1963. Dessa década, há datado nos arquivos apenas um quadro de Clarice. Cabe lembrar que ela leu o mesmo texto em outros locais e outras datas; então, não há como saber se esse trecho foi acrescido após a primeira conferência ou mesmo se os outros quadros que pintou teriam sido iniciados na época da conferência. Apesar de explicitar que não gostaria que seus quadros fossem vistos, ela parecia se orgulhar de sua atividade, já que voltou a falar dos quadros em outro texto ensaístico, repetindo-se em vários locais. Também chegou, mais tarde, a presentear alguns amigos, como Nélida Piñon.

Como afirma o crítico literário Carlos Mendes de Sousa<sup>318</sup>, com um tom aparentemente humilde, de quem fala de algo que não é especialista, Clarice assinalou como fator essencial a experimentação como forma de fazer arte. Ao tratar da ideia de fundo-forma indivisível, transparece, segundo Carlos Mendes, “a idéia de um conceito que deve ser entendido mais no sentido da modernidade estética, amplamente considerada, do que no da

<sup>316</sup> LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos*. Op. cit. p. 107.

<sup>317</sup> *Idem, ibidem*. p. 110.

<sup>318</sup> SOUSA, Carlos Mendes. Pensar a língua: Clarice Lispector e a literatura brasileira. Revista *Agulha*, Fortaleza, São Paulo, n.31, dez., 2002. Disponível em:<<http://www.revista.agulha.nom.br/ag31lispector.htm>> Acesso em 15 de março de 2010.

vanguarda”<sup>319</sup>. A modernidade estética seria, segundo ele, executada desde o Romantismo alemão. A experiência na literatura estaria, como a própria Clarice afirmou, não apenas presente na vanguarda, mas em toda literatura.

Em datiloscrito guardado no arquivo AMLB, verifiquei que, além do título, anotado como *De uma conferência no Texas*<sup>320</sup>, de 1963, existem algumas alterações entre o texto publicado e o datilografado por Clarice. Frases suprimidas, mudanças de título, que refletem algumas de suas críticas, e principalmente me fazem pensar que houve, sim, uma preocupação em construir um texto bem articulado, ao contrário do que ela disse no início da conferência, afirmando não saber muito bem do que falava, porque não era especialista.

Não estou interessada em mostrar aqui uma “Clarice para historiadores”, apontando que sua obra também é fonte para pesquisa em história, apesar de não se tratar de romances realistas. Pretendo, ao contrário, mostrar que podemos pensar a história com a literatura de Clarice. Podemos nos aproximar desta literatura que se preocupou, sim, com a forma, mas também com o conteúdo, não em uma dualidade, mas na unidade que elabora sobre o “tema”, a qual nós, historiadores, também buscamos.

Em história, assim como em literatura, fazemos um trabalho de artesão, buscamos uma escrita que esteja de acordo com o nosso conteúdo e nos deparamos com a dificuldade que Clarice também ressaltou: a distância entre o pensar e o escrever, a incapacidade de se exprimir completamente por meio da palavra. Ainda restará em nós, como na obra de Clarice, um mistério, o silêncio das palavras não-ditas, das entrelinhas.

---

<sup>319</sup> *Idem. ibidem.* p. 5.

<sup>320</sup> Documento 27, Série Produção Intelectual, Coleção Clarice Lispector. AMLB - FCRB.

## **Parte 2 – A alquimia como processo de criação**

## Capítulo 5

### Os planos de escrita em *Água viva*

*Que ninguém se engane, só consigo a simplicidade através de muito trabalho.*<sup>321</sup>

Quais os mistérios da criação?

Quando me coloco em frente a um livro pronto, pergunto-me como teria sido escrito, qual o caminho percorrido, o método de trabalho; enfim, é sempre um “mistério” a criação do outro. Em Clarice Lispector, especialmente nos livros da década de 1970 (*Água viva*, *A hora da estrela* e *Um sopro de vida*), esse “mistério” é exposto. A autora coloca à mostra para o leitor, ao menos em partes, o processo de criação de seus livros.

Já dissertei na primeira parte deste trabalho acerca do processo de criação de Clarice Lispector em textos para conferências. Agora recorro ao livro *Água viva* para mostrar que também há nele um processo de trabalho similar ao que ela utiliza nos ensaios. Em suas anotações, manuscritos e datiloscritos há evidências de um processo criativo que liga intuição e trabalho árduo. Assim, tomando como base o texto publicado de *Água viva* e o datiloscrito intitulado *Água-viva*<sup>322</sup>, encontrado no arquivo da escritora no AMLB-FCRB, procuro compreender qual o processo de criação do livro e a relação que mantém com o processo de criação na escrita da história.

Para isso destaquei, para esta segunda parte do trabalho, três temas que me pareceram essenciais a serem tratados e que se relacionam à dinâmica criativa de Clarice Lispector em *Água viva*: os planos de escrita, ou seja, a ordenação que a autora propõe para o livro (tratado neste quinto capítulo); as diferentes linguagens de arte abordadas, principalmente as aproximações com a forma de “fazer” da artista Maria Bonomi (assunto abordado no sexto capítulo); a relação entre o processo criativo de Clarice nos quadros que pintou e em seu livro como uma busca por um estilo (no sétimo capítulo).

O escritor Edgar Allan Poe, em *A filosofia da composição*, diz sobre a composição artística:

---

<sup>321</sup> LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Op. cit. p. 09.

<sup>322</sup> Documento de número 02, sem data, Série produção Intelectual. AMLB- FCRB.

Muitos escritores, especialmente os poetas, preferem ter por entendido que compõem por meio de uma espécie de sutil frenesi, de intuição estética; e positivamente estremeceriam ante a ideia de deixar o público dar uma olhadela, por trás dos bastidores, para as rudezas vacilantes e trabalhosas do pensamento, para os verdadeiros propósitos só alcançados no último instante, para os inúmeros relances de ideias que não chegam à maturidade da visão completa, para as imaginações plenamente amadurecidas e repelidas em desespero como inaproveitáveis, para as cautelosas seleções e rejeições, as dolorosas emendas e interpolações; numa palavra, para as rodas e rodinhas, os apetrechos de mudança no cenário, as escadinhas e os alçapões do palco, as penas de galo, a tinta vermelha e os disfarces postiços que, em noventa e nove por cento dos casos, constituem a característica do histrião literário.<sup>323</sup>

São as marcas de tinta vermelha, das inúmeras correções que compõem o “histrião literário”, como diz Edgar Allan Poe, que interessam nesta segunda parte da dissertação. As seleções, correções, alterações de palavras feitas pela autora são de essencial importância. Ao contrário do que muitos críticos consideram sobre o livro *Água viva*, lido como um exemplo de escrita automática que se aproximaria da proposta dos surrealistas<sup>324</sup>, o que pude perceber no datiloscrito, intitulado *Água-viva*, é a construção de um texto articulado e com muitas correções que possibilitam visualizar a retomada do trabalho por diversas vezes e a reescrita de partes do texto — observações que afastam a ideia de uma escrita automática.

É preciso notar que o início da escrita do livro se deu em 1970, mas ele só foi publicado em 1973. Nesse período, foi revisado diversas vezes. Além do datiloscrito de *Água viva*, não datado no AMLB/FCRB, há outra versão do livro, porém manuscrito, citada por Benjamin Moser em seu trabalho *Clarice*,<sup>325</sup> e intitulada *Objeto gritante II*, de 1971. Moser diz ter consultado esse manuscrito inédito, que se encontra no acervo pessoal da Coleção de Dorotéia Severino em Nashville, Tennessee, nos Estados Unidos.<sup>326</sup>

A criação artística é motivo de tensão para criadores e espectadores. Se de um lado, Edgar Allan Poe, como um criador, em *Filosofia da composição*<sup>327</sup> pretende mostrar o processo criativo de seu poema *O corvo*, o pai da psicanálise, Sigmund Freud, também nos traz inquietação em relação aos processos de criação, mas passa a considerar, para além do artista criativo, o espectador que se deleita com a obra de arte. Freud se dedicou a pensar os

---

<sup>323</sup> POE, Edgar Allan. *Poemas e Ensaios*. Tradução Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999.p. 05.

<sup>324</sup> Ver cap. 2. BRUNO, Haroldo. *Água viva* um solilóquio de Clarice Lispector sobre o ser. *Estado de São Paulo*, [s. pág.], 03 de fev. de 1974. (Documento de número 05, Série Jornais, Coleção Clarice Lispector. AMLB- FCRB.)

<sup>325</sup> MOSER, Benjamin. *Clarice*,. *Op. cit.*

<sup>326</sup> A menção a este manuscrito se encontra em nota de rodapé em: MOSER, Benjamin. *Clarice*, . *Op. cit.* p. 48.

<sup>327</sup> POE, Edgar Allan. *Poemas e Ensaios*. *Op. cit.*

processos cognitivos da criação do escritor e, em seu texto *Escritores criativos e devaneio*<sup>328</sup>, fala sobre sua curiosidade:

Nós, leigos, sempre sentimos uma intensa curiosidade — como o Cardeal que fez uma idêntica indagação a Ariosto — em saber de que fontes esse estranho ser, o escritor criativo, retira seu material, e como consegue impressionar-nos com o mesmo e despertar-nos emoções das quais talvez nem nos julgássemos capazes.<sup>329</sup>

Essa intensa curiosidade acerca da matéria da qual surge o processo criativo de um escritor levou Freud a algumas conclusões. Para ele, o devaneio do escritor criativo se assemelha ao brincar infantil. Freud propôs que “a obra literária, como o devaneio, é uma continuação, ou um substituto, do que foi o brincar infantil”<sup>330</sup>. Assim, segundo sua concepção, o processo criativo do artista estaria ligado à própria vida do escritor, havendo uma conexão entre vida e obra:

Para que nossa comparação do escritor imaginativo com o homem que devaneia e da criação poética com o devaneio tenha algum valor necessário, acima de tudo, que se revele frutuosa, de uma forma ou de outra. Tentemos, por exemplo, aplicar à obra desses autores a nossa tese anterior referente à relação entre fantasia e os três períodos do tempo, e o desejo que entrelaça; e com seu auxílio estudemos as conexões existentes entre a vida do escritor e suas obras. Em geral, até agora não se formou uma ideia concreta da natureza dos resultados dessa investigação, e com frequência fez-se da mesma uma concepção simplista. À luz da compreensão interna (insight) de tais fantasias, podemos encarar a situação como se segue. Uma poderosa experiência no presente desperta no escritor criativo uma lembrança de uma experiência anterior (geralmente de sua infância), da qual se origina então um desejo que encontra realização na obra criativa. A própria obra revela elementos da ocasião motivadora do presente e da lembrança antiga.<sup>331</sup>

Freud falava de um lugar específico. Como fundador da psicanálise, estava preocupado, em sua investigação, com os mecanismos psicológicos dos sujeitos. Mas destacou que o esquema citado anteriormente como *insight* pode ser ineficiente; “na verdade suspeito que o mesmo irá revelar-se como um esquema insuficiente”<sup>332</sup>. Assim, sua curiosidade a respeito do processo criativo do escritor estava intimamente ligada aos seus estudos sobre os processos psicológicos individuais, tanto do escritor como do leitor que se

<sup>328</sup> FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneio. In: *Obras completas*. v. 9. Tradução James Strachey. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

<sup>329</sup> *Idem, ibidem*, p. 149.

<sup>330</sup> *Idem, ibidem*, p. 157.

<sup>331</sup> *Idem, ibidem*, p. 156.

<sup>332</sup> *Idem, ibidem*, p. 156.

comove diante da arte de outro sujeito. Para ele, o leitor encontraria em uma obra de arte a possibilidade de se liberar de suas tensões, entregando-se, portanto, aos seus próprios devaneios.<sup>333</sup>

É interessante notar que esse esquema freudiano para compreensão dos mecanismos dos quais podem surgir a matéria para criação literária foi constantemente criticado por filósofos como Foucault<sup>334</sup> e Deleuze<sup>335</sup>. Os lugares a partir dos quais falam são lugares distintos, no entanto, essa preocupação com os processos criativos, como mencionado nos exemplos de Edgar Allan Poe e de Sigmund Freud, permanece. Além dos autores mencionados, a crítica genética tem sido um campo crescente que argumenta sobre a importância do processo de criação, trazendo para o centro de suas investigações os textos “brutos”, ou seja, manuscritos, rascunhos, esboços — no caso das obras literárias —, para compreensão do processo criativo de diversos autores.

Os estudos genéticos começaram na França, por volta de 1968, por iniciativa de Louis Hay e Almuth Grésillon, que desenvolvem pesquisas no Centre National de La Recherche Scientifique, iniciando, nesse período, uma pesquisa sobre os manuscritos de Henrich Heine que haviam chegado à Biblioteca Nacional da França. Os dois pesquisadores se envolveram com outros grupos que começavam a estudar os manuscritos de escritores como Proust e Zola. Em 1985, em São Paulo, aconteceu o I Colóquio de Crítica Textual e então a crítica genética passou a ser introduzida no Brasil por Philippe Willemart, que estudou os manuscritos de Flaubert. Dessa maneira, a partir da década de 1990 os estudos em crítica genética têm sido crescentes no Brasil.<sup>336</sup>

Segundo Cecília Almeida Salles, estudiosa do assunto, “a crítica genética surgiu com o desejo de melhor compreender o processo de criação artística, a partir dos registros de percurso deixados pelo artista”<sup>337</sup>. Ela acentua, assim, o fascínio que a criação artística exerce sobre leitores e criadores. Com o objetivo de observar os percursos de fabricação de uma obra de arte, a autora destaca a importância das anotações, manuscritos e datiloscritos dos artistas. Esses documentos permitem, sobretudo, entender o processo de criação como algo contínuo, em processo, e não como algo pronto e acabado por um único acontecimento. Salles ressalta:

---

<sup>333</sup> *Idem, ibidem.* p. 158.

<sup>334</sup> Ver: MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura. Op. cit.*

<sup>335</sup> DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica. Op. cit.*

<sup>336</sup> SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética: fundamento dos estudos genéticos sobre a criação artística.* São Paulo: Educ, 2008. p. 11 e 12.

<sup>337</sup> *Idem, ibidem.* p. 21.

Ao investigar a obra em seu vir-a-ser, o crítico genético se detém, muitas vezes, na contemplação do provisório. Ele reintegra os documentos preservados e conservados — um objeto, aparentemente, parado no tempo — no fluxo da vida. Ele tem, na verdade, a função de devolver à vida a documentação, na medida em que essa sai dos arquivos ou das gavetas e retorna à vida ativa como processo: um pensamento em evolução, ideias crescendo em formas que vão se aperfeiçoando, um artista em ação, uma criação em processo.<sup>338</sup>

Os documentos do processo criativo do escritor passam a ser matéria de investigação sobre o percurso realizado por ele para criação de sua obra. É este aspecto de mobilidade, ressaltado pelos estudos genéticos, que busco enfatizar neste trabalho. É preciso notar que não há uma linearidade no processo de criação, mas a criação em teias complexas. O pesquisador, ao lidar com os vestígios do processo criativo de uma obra de arte, dá vida aos documentos que não teriam função alguma após a publicação da obra. Assim, o pesquisador passa a fazer parte do processo de criação e, por meio do estudo dos documentos, ele poderá criar novos significados acerca de uma obra: “No estudo do processo de criação, ao apreender o surgimento e o desenvolvimento dos objetos artísticos, o pesquisador também participa da obra e surge, assim, um novo modo de apreender a arte”<sup>339</sup>.

A observação e o estudo dos documentos referentes aos textos de Clarice Lispector podem, acima de tudo, evidenciar a criação como um processo de trabalho e não como algo feito descomprometidamente. Ao observarmos os documentos produzidos por um escritor durante a produção do seu texto, podemos sair de uma posição de adoração aos criadores e nos aproximarmos do processo de criação concreto e do profundo trabalho realizado.

A observação dos documentos dos processos criativos, a meu ver, livra a criação da mística difusa em que costuma ser envolvida, um objeto de adoração e culto. O trabalho responsável pela criação está ali, diante do pesquisador. Algo existe nesse caminho que pode ser visto e explicado. Esse trabalho sensível e intelectual escapa dos poderes romanticamente atribuídos à musa e vem para as mãos do artista, podendo ser observado pelo pesquisador. Essa abordagem do movimento criador reforça, desse modo, a contraposição à visão da criação como um arrebatador e inexplicável insight sem história.<sup>340</sup>

As reflexões realizadas por Salles oferecem um contraponto em relação às teorias de Freud. Não basta pensar a criação no esquema dos três períodos que Freud menciona, os *insights*, nos quais algo do presente desperta uma lembrança do passado para realização de um

---

<sup>338</sup> *Idem, ibidem.* p. 29.

<sup>339</sup> *Idem, ibidem.* p. 32.

<sup>340</sup> *Idem, ibidem.* p. 55 e 56.

desejo no futuro, na obra de arte. É preciso entender a criação em sua complexidade, em contínuo percurso, em mobilidade, em seu próprio fazer material.

As considerações trazidas pela crítica genética são interessantes para a pesquisa em história, mas cabe salientar que o estudo da literatura, no que interessa ao trabalho aqui desenvolvido, não poderia se situar apenas no texto bruto e em suas modificações depois de publicado. A preocupação aqui não está em abordar integralmente as modificações feitas pela autora em seu livro *Água viva*, nem o caminho completo que percorreu para criação do livro, mas destacar as idas e vindas percebidas nos textos, analisar o processo criativo de Clarice em suas proximidades com o processo criativo do historiador porque é feito com trabalho, com dedicação, não se tratando de uma criação ingênua e descomprometida com a matéria inicial e nem com o produto final. Além disso, a artista, ao trabalhar em um texto literário, está trabalhando a própria linguagem e desenvolvendo reflexões sobre seu processo criativo, em um tipo de criação que se assemelha a do historiador, que também realiza um trabalho artesanal. É possível perceber, por meio da análise dos documentos referentes ao processo de produção de textos, tanto do artista quanto do historiador, que o trabalho que desenvolvem comporta intuição e razão, lógica e inventividade, definidoras de uma alquimia como processo de criação.

Ferreira Gullar considera que os livros *Um sopro de vida* (1978) e *A hora da estrela* (1977) teriam sido escritos de maneira diferente à do *Água viva* (1973). Para ele, *Água viva* estaria no espaço de uma escrita automática, uma escrita de improviso.

Livre do compromisso narrativo, em *Água-viva* ela parece viver uma aventura literária sem limites, entregando-se à improvisação e ao fluir da escrita descomprometida, sem qualquer objetivo previsível. Lembra, nisso, a escrita automática preconizada pelos surrealistas e que nenhum deles pôs de fato em prática, mesmo porque, nos termos em que a concebiam, era impraticável, uma vez que não se pode escrever continuamente sem qualquer influência da razão ou da consciência. De qualquer modo, os surrealistas abriram caminho para uma linguagem que incorporasse o onírico e o mágico. Clarice, “tomada por um ritmo incessante e doido”, tentou vencer os limites da coerência lógica e cria, assim um discurso encantatório. Há momentos, em *Água-viva*, em que o fluxo da escrita se faz movido por jogos de ideias e palavras “cegas”, que arrastam o leitor sem lhe dar tempo de compreender o que lê; ou se rende ou desiste.<sup>341</sup>

---

<sup>341</sup> GULLAR, Ferreira. In: *Clarice Lispector: a hora da estrela*. Catálogo da exposição realizada no Rio de Janeiro de 19 de agosto a 28 de setembro de 2008. Curadoria de Ferreira Gullar e Júlia Peregrino. 2 ed. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2008. p. 42.

Percebo, ao analisar o datiloscrito de *Água viva*, que na verdade não se trata de um livro escrito em improviso e sem um objetivo previsível, mas um livro coeso, que foi relido e reescrito — o documento contém diversas anotações. Assim, a dificuldade encontrada ao se pensar o processo de criação de Clarice Lispector está em pensar, de forma articulada, sua dinâmica de anotações, feita em fluxo contínuo, conforme surgiam intuições e inspirações, e o processo posterior de somar as anotações preliminares e dispersas, transformando-as em um único texto. É possível constatar, por meio dos vestígios do trabalho da escritora, que havia uma entrega ao fluxo do pensamento ao anotar, em fragmentos, trechos e frases que iriam compor os livros, mas que posteriormente foram revisados para criação da obra final.

Fábio Frohwein, em pesquisa aos manuscritos de *Um sopro de vida* e de *A hora da estrela* depositados no IMS, destaca esse método de criação na elaboração de fragmentos e posterior revisão: “Seu processo de trabalho dividia-se basicamente em duas etapas — inspiração e concatenação”<sup>342</sup>. E cita uma fala de Clarice: “Quando estou escrevendo alguma coisa, eu anoto a qualquer hora do dia ou da noite, coisas que me vêm. O que se chama inspiração, né? Agora, quando eu estou no ato de concatenar as inspirações, aí eu sou obrigada a trabalhar diariamente”<sup>343</sup>. Apesar de o autor não explicitar ao longo do texto, é pelo trabalho inicial de fazer anotações para em seguida conectar as ideias, ou seja, usar intuição e razão, que Frohwein intitula seu próprio artigo de *Os manuscritos de Clarice Lispector: alquimia da escrita*, exatamente por se tratar de um trabalho alquímico, além do que a autora fala bastante da alquimia da escrita em *Água viva*.<sup>344</sup>

Frohwein também traz uma fala de Olga Borelli, amiga de Clarice Lispector que organizou o livro *Um sopro de vida*, dizendo que Clarice costumava partir de seus fragmentos em anotações diretamente para a datilografia, mas que em seus últimos livros não estava datilografando, escrevia de próprio punho:

Clarice, depois de um certo tempo, ela dizia que sentia muita preguiça de datilografar, que não era hábito dela, porque ela nunca escreveu, nunca fez manuscritos, ela sempre datilografou seus trabalhos e ultimamente então, como eu ia dizendo, ela passou a não sentir vontade, ela dizia que estava com preguiça, mas nós sabíamos, depois ficamos sabendo que era motivada

<sup>342</sup> FROHWEIN, Fábio. *Os manuscritos de Clarice Lispector: alquimia da escrita*. Disponível em <<http://blogdoims.uol.com.br/ims/os-manuscritos-de-clarice-lispector-alquimia-da-escrita-%e2%80%93-por-fabio-frohwien>

<sup>343</sup> LISPECTOR, Clarice. *Apud: Frohwein, Fábio. Os manuscritos de Clarice Lispector: alquimia da escrita*. *Op. cit.* p. 04.

<sup>344</sup> Ver: LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. *Op. cit.* p. 26.

pela doença, que ela desconhecia que ela tinha, mas que já estava minando todo o seu organismo.<sup>345</sup>

Em seu artigo, Frohwein mostra duas imagens dos manuscritos *A hora da estrela* (Imagen 2) e *Um sopro de vida* (Imagen 3). Esses documentos foram doados por volta de 2004 ao arquivo do IMS, onde permanecem disponíveis aos pesquisadores; porém, sua reprodução não pode ser feita sem autorização dos herdeiros de Clarice. Mesmo tendo lido os manuscritos *in loco*, utilizei aqui as imagens publicadas no livro de Frohwein.

A Imagem 2 é referente a uma página do manuscrito do livro *A hora da estrela*, que se encontra em bom estado de conservação. Foi escrito com caneta azul sobre papel. Nele pude observar referências à personagem Macabéa de *A hora da estrela*, como a que aparece na terceira linha do documento: “Macabéa, a minha querida”.

Há poucas rasuras, feitas com um traço horizontal, que indicam a anulação de palavras e substituição por outras, ou mesmo mudança de ordem das palavras. Na primeira rasura da sétima linha a autora alterou o lugar da palavra “frágeis”: “apaixonado por seus frágeis pulmões” por “apaixonado por seus pulmões frágeis”. Ao final dessa página há outra rasura que aponta para uma modificação no texto: “Todos mentem, às vezes até na hora do amor”. Apesar de esse documento não ser datado, é possível supor que tenha sido escrito em 1976, já que o livro teve publicação em 1977 e a autora declarou tê-lo escrito em 1976, paralelamente ao livro *Um sopro de vida*. No texto escrito de próprio punho se vê a seguinte indicação circulada à caneta: “Autor depois do médico” — é uma referência à ordem das falas e pensamentos que deveria ser estabelecida no livro, uma forma de organizar a narrativa. Além disso, o texto manuscrito para o livro *A hora da estrela* é feito com uma escrita que sugere agilidade — característica que captei ao verificar a dificuldade em manter as linhas retas, assim como a falta de legibilidade de certas letras.

---

<sup>345</sup> BORELLI, Olga. *Apud*: Frohwein, Fábio. *Os manuscritos de Clarice Lispector: alquimia da escrita*. *Op. cit.* p. 06.

Autor  
depois do nôitio  
Sim.

Sim, estes apaixonados por  
Mocidade, a minha querida  
Maca, apaixonados pelo  
seu flirra e amorinhos  
Total (ela não é para menino)  
apaixonados por seu ~~flirra~~  
palavras fagão, a magricela  
Querida eu fico que ela  
abre a boca e disse:  
— Eu sou Soginha no mundo  
e não acredito em magia  
Tudo mentem, ~~estão~~ me fala do  
amor, eu não acho que me  
de comunique com o outro,  
a verdade só me veia que  
estes soginhos.

Imagen 2 – Manuscrito de *A hora da estrela* (1977). Acervo Clarice Lispector – IMS. In: FROHWEIN, Fábio. *Os manuscritos de Clarice Lispector: alquimia da escrita*. Disponível em <<http://blogdoims.uol.com.br/ims/os-manuscritos-de-clarice-lispector-alquimia-da-escrita-%e2%80%93-por-fabio-frohwien>>. Acesso 27 maio 2012.

A Imagem 3 corresponde a uma página do manuscrito de *Um sopro de vida*, redigido com caneta azul em papel bem conservado. O documento pertence ao arquivo do IMS desde 2004, assim como o anterior. Da mesma maneira que no manuscrito de *A hora da estrela*, a autora fez indicações em destaque dos personagens que iniciam o diálogo, assim como de seus pensamentos. Na primeira linha há indicação da personagem “(Angela) — entre parênteses —, mais à frente “(Autor)” e posteriormente “Autor” envolto por um círculo feito com caneta. Ângela é a protagonista de *Um sopro de vida*, e o indicado “autor” é o narrador — personagem masculino criado pela autora para dirigir as ações de Ângela e escrever suas ideias e atos. O “autor” que Clarice elabora para o livro é uma espécie de Deus que, além de ter dado o “sopro” de vida a Ângela, consegue ver seus pensamentos e ações.

Nas páginas dos manuscritos aqui reproduzidas é possível observar a escrita de Clarice Lispector de próprio punho. Nelas não há grandes rasuras, parecendo que a autora estaria reescrevendo ou “passando a limpo” suas anotações anteriormente feitas para cada um dos livros. Em pesquisa à coleção Lispector<sup>346</sup> no arquivo do IMS, notei que o manuscrito de *Um sopro de vida* é feito por diversas anotações em papéis que vão de guardanapos a envelopes de cartas. Essas anotações eram revistas posteriormente pela autora para chegarem ao formato apresentado nessas imagens já publicadas dos manuscritos. No caso do livro *Um sopro de vida*, as anotações às quais me refiro compõem o manuscrito do livro que foi organizado por Olga Borelli.

É interessante notar que o manuscrito de *A hora da estrela* vem indicando as falas dos personagens (ver Imagem 2) “Autor depois do médico”. Em *Um sopro de vida* também há indicação das falas para a posterior organização do livro (Imagem 3). Observe-se a indicação da fala de “Angela” e depois do “autor”. Suponho, pela observação e comparação desses manuscritos e das versões publicadas, que Clarice organizava o livro com essas indicações que supostamente não deveriam aparecer na edição final do texto. As anotações parecem ter sido criadas para seu próprio arranjo e revisão do texto. Na publicação de *A hora da estrela* de 1977, que Clarice pôde acompanhar em vida, não há indicação anterior das falas que se seguiriam no romance, como havia no manuscrito.

---

<sup>346</sup> Arquivo Clarice Lispector, IMS – Instituto Moreira Salles. A pesquisa foi realizada em 2009 e 2011, porém a documentação não está numerada no arquivo.

(Angele)

angrej hja en sehls hja en hja  
de verh-merch, semellos-escarlate  
brancos-pintate, pret-scur, ojal-rei,  
anareh-dorb.

(Autor)

(Deus é como ouvir  
Angele est! branckab. <sup>musica</sup>  
micerem a roja que angrej?  
E é as ujos me valde astria.  
Bach. fah en Deus mudi per

Autor

Quero que cada frase  
deste livro seja um  
climax.

Fun

Eu acho que — — —

Imagen 3 - Manuscrito de *Um sopro de vida* (1978). Acervo Clarice Lispector – IMS. Acervo Clarice Lispector – IMS. In: FROHWEIN, Fábio. *Os manuscritos de Clarice Lispector: alquimia da escrita.* Op. Cit. p. 05.

Já em *Um sopro de vida*, livro póstumo publicado em 1978 e organizado por Olga Borelli, as indicações que precedem as falas e pensamentos dos personagens do livro (o “autor” e “Ângela Pralini”) são mantidas. Percebo, com essas comparações, a existência de um método de escrita que envolve certo sistema organizativo da escritora. Apesar de os manuscritos não possuírem grandes correções e anotações, eles fornecem pistas quanto ao processo de criação, como se pode ver por meio desses dois documentos: neles há sinais do modo de organização da autora, que posteriormente unia as partes do livro na ordem que pretendia dar às falas e cenas.

No caso de *Água viva*, o documento disponível para pesquisa sobre o seu processo de produção é o datiloscrito do livro, guardado na FCRB. *Água viva*, ao contrário das opiniões de alguns críticos, como Gullar, que o consideram um livro escrito de forma automática e em fluxo, segue o mesmo método de escrita dos outros livros da autora, como é possível verificar a partir a análise do datiloscrito.

Clarice foi questionada em entrevista por Affonso Romano de Sant’Anna sobre esse livro: “Quebrando um pouco a cronologia, o *Água viva*, que é um livro bem posterior, dá a impressão de uma coisa fluida e que teve um jorro só de elaboração. Ele não passou por esse processo seu de coletar pedaços? Você foi escrevendo enquanto montou?”<sup>347</sup> Clarice respondeu:

Não, também anotando coisas. Esse livro, *Água viva*, eu passei três anos sem coragem de publicar achando que seria muito ruim, porque não tinha história, porque não tinha trama. Aí o Álvaro Pacheco leu as primeiras páginas e disse assim: “Esse livro eu vou publicar”. Ele publicou e saiu tudo muito bem.<sup>348</sup>

Disse mais sobre seu método de trabalho, que iniciou com o primeiro livro escrito, *Perto do coração selvagem*, e seguiu até o último livro publicado:

Olha... Eu tive que descobrir meu método sozinha. Não tinha conhecidos e escritores, não tinha nada. Por exemplo, de tarde no trabalho ou na faculdade, me ocorriam ideias e eu dizia: “Tá bem, amanhã de manhã eu escrevo.” Sem perceber ainda que, em mim, fundo e forma é uma coisa só. Já vem a frase feita. E assim, enquanto eu deixava “para amanhã”, continuava o desespero toda manhã diante do papel em branco. E a ideia? Não tinha mais. Então, eu resolvi tomar nota de tudo que me ocorria. E contei a Lúcio Cardoso, que então eu conheci, que eu estava com um montão de notas assim, separadas, para um romance. Ele disse: “Depois faz sentido,

---

<sup>347</sup> LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos*. Op. cit. p. 147.

<sup>348</sup> *Idem, ibidem*. p. 147.

uma está ligada à outra.” Áí eu fiz. Estas folhas “soltas” deram *Perto do coração selvagem*.<sup>349</sup>

Clarice contou, nessa entrevista de 1976, publicada no livro *Outros Escritos*<sup>350</sup>, que copiou onze vezes o livro *A maçã no escuro*<sup>351</sup> até encontrar a forma que queria. Era um livro bem articulado que ela comparou à *Água viva*: “Foi o único livro bem estruturado que eu escrevi, eu acho. Se bem que não: *Água viva* segue o mesmo curso”<sup>352</sup>. Percebo em suas palavras que o livro *Água viva* seguiu o “mesmo curso” de seu método de escrita, ele também parte de fragmentos anotados que, de alguma maneira, formaram uma ideia, um fio condutor; há uma estrutura, como pude observar em suas entrevistas, no datiloscrito e livro publicado.

No livro Clarice inclui o leitor no seu processo de criação, dita as pausas para a escrita do livro e compartilha com o leitor seu tempo para a criação e para a redação: “Agora vou acender um cigarro. Talvez volte à máquina ou talvez pare por aqui mesmo para sempre. Eu, que nunca sou adequada. [E depois retorna] Voltei”<sup>353</sup>. Ao dizer isso, insere o leitor em seu processo criativo e no próprio momento de feitura de seu texto. Ela pontua fatos que não dizem respeito propriamente ao que escreve, mas à sua vida pessoal, como acender um cigarro, dar um tempo para depois voltar a escrever. Diz sobre seu método: “E cada coisa que me ocorra eu anoto para fixá-la”<sup>354</sup>. E anuncia também que a aparente desordem do livro é guiada por um fio condutor: “Quero a experiência de uma falta de construção. Embora este meu texto seja todo atravessado de ponta a ponta por um fio condutor — qual?”<sup>355</sup>

Seu método de trabalho pode ser resumido pela anotação de fragmentos e a posterior organização do texto para o livro. É sempre guiado por uma ideia, uma estrutura, um fio condutor. Esse aspecto aparece não apenas em suas falas, nas entrevistas que concedeu, mas também no texto do livro *Água viva*, como citei anteriormente. Por isso, considero-o um livro que deixa evidente seu próprio processo de feitura. Nele, o leitor pode mergulhar no universo de criação da autora. Clarice procurou, assim, fugir de uma narrativa e da descrição de personagens para trazer para seu texto uma densa reflexão que tem um fio condutor, como ela mesma propôs. A aparente desordem era intencional; foi na desordem que inscreveu a tentativa de alcançar uma escrita que se aproximaria da pintura, uma escrita “colorida”, uma

---

<sup>349</sup> *Idem, ibidem.* p. 143.

<sup>350</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>351</sup> *Idem. A maçã no escuro.* (1961) Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

<sup>352</sup> *Idem. Outros escritos. Op. cit.* p. 150.

<sup>353</sup> *Idem. Água viva. Op. cit.* p. 55.

<sup>354</sup> *Idem, ibidem.* p. 19.

<sup>355</sup> *Idem, ibidem.* p. 27.

escrita que não propõe uma figuração, não propõe uma narrativa linear e tampouco uma história linear.

O fio condutor de *Água viva* é o próprio processo de criação. Sua estrutura está envolvida por uma linha que liga toda a trama da complexa teia de reflexões. Há, dessa maneira, um plano de trabalho que organiza a escrita do livro *Água viva*, assim como em suas outras obras. É sobre esse plano de trabalho em *Água viva* que me deterei.

Proponho observar o roteiro que Clarice elaborou de próprio punho, logo no início do datiloscrito do livro (Imagen 4) que se encontra depositado no AMLB/FCRB. Os documentos estão guardados no arquivo desde 1978, após a morte da autora, e lá chegaram em várias etapas durante os anos seguintes.

Roteiro

CL02  
pi

- Rever (e recopiar o que for necessário) (e trocando por 1974 ou 1975) até o fim do ano, dezembro inclusive.
- Copiar as páginas soltas de anotação
- Ser cortando o que não serve
- ~~Salvo~~ -
- Esperar o enredo.
- Escrever seu prenú



- Abolir a crítica que seca tudo-

Lispector

dir

I-02

Imagen 4 - Datiloscrito de *Água viva*. Acervo Clarice Lispector. AMLB – FCRB.

Essa imagem é a digitalização de uma das folhas de um total de 195 páginas datilografadas em papel que constituem o datiloscrito de *Água viva*. Trata-se da terceira folha

do datiloscrito, que é precedida por uma capa e uma contracapa. Nesse documento há cinco itens e, ao final da escrita, aparece a assinatura de Clarice Lispector. O datiloscrito possui boa conservação, não apresenta rasgos e seu papel está levemente amarelado; contém algumas manchas, principalmente nas laterais, indicando sua própria temporalidade.

No “roteiro”, a autora deixou aparentes as marcas do seu processo de trabalho; por isso dou ênfase a ele. Clarice escreveu no primeiro tópico: “Rever (e recopiar o que fôr necessário) (e trocando por 1974 ou 1975) até o fim do ano, dezembro inclusive”<sup>356</sup>. Nesta observação, primeiramente é possível perceber uma incerteza em relação à data de publicação do livro, algo que foi dito por ela mesma nas entrevistas citadas neste capítulo, na parte onde Affonso Romano a questiona sobre o livro<sup>357</sup>. Também se verifica a retomada do texto para revisão, sempre que “for necessário”, buscando assim alcançar a forma que pretende para o livro a ser publicado.

Na mesma imagem, lê-se no segundo tópico: “Copiar as páginas soltas de anotações”, indicando que as anotações soltas também faziam parte do método de escrita do livro *Água Viva*. Clarice anotou também: “Ler cortando o que não serve”, enfatiza que a primeira leitora do livro, a própria escritora, estava disposta a reduzir o texto o quanto fosse necessário, deixando somente o essencial. Logo após essa frase há uma rasura que anula várias palavras, impedindo a leitura.

Aproximando-me dessas palavras riscadas, com atenção especial à tela do computador que me mostrava as fotografias do datiloscrito, busquei com grande curiosidade saber o que foi apagado. A curiosidade por vezes é até maior do que o interesse em ler o que está escrito, a curiosidade pelo oculto, por decifrar o indecifrável. Foi possível me aproximar do que talvez esteja escrito por baixo dessas linhas que ocultam o restante do tópico. As palavras ocultas parecem completar a frase “ler cortando o que não serve ironia de ir anotando” — indicação do motivo de precisar cortar o que não serve. Esse motivo seria seu próprio método de trabalho, que consistia em anotar para depois concatenar as anotações dispersas. Esses procedimentos denotam a preocupação de Clarice em evitar efeitos “negativos” para a escrita por se alongar ou dizer coisas que não eram importantes.

No livro talvez possam ser encontradas pistas quanto a esse tópico. Clarice diz: “Antes de me organizar tenho que me desorganizar internamente”<sup>358</sup>. Ao que parece, esse roteiro seria uma forma de a autora se organizar após experimentar a desorganização proporcionada

---

<sup>356</sup> Documento 02, Série Produção Intelectual, Coleção Clarice Lispector. AMLB - FCRB.

<sup>357</sup> LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos*. Op. cit. p. 174.

<sup>358</sup> *Idem*. *Água viva*. Op. cit. p. 67.

pelas anotações dispersas que precisavam ser revistas. É das anotações em desordem que seu texto nasce e não de uma imagem pré-determinada. Trata-se de um texto em constante devir, um texto atravessado por planos que desencadeiam inúmeros devires, levando sempre à mobilidade. Observei que o terceiro tópico — “Ler cortando o que não serve” —, foi levado até as últimas consequências na leitura de revisão de seu texto. Nas páginas que se seguem, como abordarei nos próximos capítulos, a autora fez vários cortes no texto, indicando com um grande “x”, com caneta por cima do texto datilografado, aquilo que não deveria aparecer na versão final.

No quarto tópico do roteiro, Clarice escreveu: “Esperar o enredo”, apontando, assim, que seus escritos precisavam de espera para alcançar a forma desejada de um livro que tem uma construção interna, apesar da aparente desordem; um livro que tem como enredo a própria criação. Na análise desse tópico constatei o quanto o trabalho literário de Clarice, de constante experimentação, conduziu à estrutura do objeto literário. Seu processo de criação foi feito por períodos longos de elaboração, necessitando de amadurecimento, quase como uma fruta que precisa ser “gestada” na árvore, que precisa crescer e amadurecer para finalmente poder ser colhida e degustada. A forma final a ser alcançada, independentemente de se tornar um livro pronto e acabado, comporta nova vida, na qual as sementes lançadas podem gerar novos frutos, novas leituras.

No quinto tópico, pontuou: “Escrever sem prêmio”, talvez sinalizando a busca de uma escrita simples, que não pretendia ser atrativa ao primeiro olhar, uma construção sem modismos. O sexto tópico — “Abolir a crítica que seca tudo” — aponta a necessidade de evitar talvez a imagem de uma futura recepção e da opinião dos críticos em relação ao livro, ou mesmo a sua própria crítica que, com pensamentos lógicos e racionais, poderia “secar” a fluidez e sensibilidade de seus escritos. Entre o quinto e o sexto tópicos do roteiro há um pequeno traço, como os de cada um dos tópicos. Esse “tracinho” entre os dois tópicos foi transformado pelo desenho de cílios que o envolveram, passando a lembrar um inseto. O pequeno desenho pode ser uma pausa, algo que fazemos muito quando esperamos uma nova frase surgir, a lembrança de algo importante que ainda não conseguimos falar. É um ato de depositar a caneta sobre o papel e por alguns momentos permanecer com o pensamento distraído, fazendo riscos ou desenhos aleatoriamente. A pausa é o momento necessário para que nova reflexão surja.

O roteiro foi feito para a leitura da autora, como primeira revisora e leitora de seu próprio texto. No entanto, a formulação dele parece contrapor-se à última de suas

sinalizações: “Abolir a crítica que seca tudo”. Afinal, ela mesma faz uma crítica precisa em relação ao seu texto, modificando palavras, reorganizando trechos, anulando outros; enfim, fazendo intervenções com o objetivo de filtrar e direcionar a leitura para os pontos que considera essenciais no texto. Alguns deles, como pude analisar por meio do roteiro, seriam a busca por uma escrita que procura filtrar apenas o que é essencial, escrita sem modismos e atrativos, que deve ser maturada em uma gestação lenta e silenciosa.

A Imagem 5 permite analisar outra lista de observações para um dos seus livros. Nesse documento há dezenove itens selecionados como componentes importantes a se observar na escrita. No papel há predominância de escritos datilografados e algumas anotações e acréscimos escritos à caneta, de próprio punho. O papel amarelado possui pequenos rasgos, perdas nas extremidades e alguns furos. Apresenta dois vencos centrais, um horizontal e outro vertical, a indicarem uma dobra e os cuidados com a manutenção desse papel em meio aos documentos da escritora. Essa lista de observações teve ampla visibilidade por ser uma das imagens que compõem o catálogo de 2008 da exposição de Clarice Lispector intitulada *A hora da estrela*<sup>359</sup>. No entanto, se relacionarmos as referências que faz em suas anotações podemos supor que tenha sido escrita por volta de 1946. Ao final da lista, escrita à mão no item 18, há uma referência a Daniel, que é o personagem do livro *O lustre*<sup>360</sup>, publicado em 1946.

Esse documento, como aquele citado anteriormente, possibilita compreender que Clarice fazia uma espécie de plano de trabalho para revisar seus textos. Assim, os documentos de seu percurso criativo me aproximam de sua criação como algo trabalhado em seus mínimos detalhes. Nele, Clarice deixa visível o olhar crítico com que relia seus trabalhos, buscando limpar seu texto e escrever com simplicidade, sem excessos, sem modismos. Como constatei, analisando o roteiro apresentado na Imagem 4, certas preocupações com a escrita eram constantes no fazer da autora, o que contraria em parte a visão de uma escrita fluida e despreocupada com a estética dos livros.

---

<sup>359</sup> GULLAR, Ferreira. In: *Clarice Lispector: a hora da estrela. Op. cit.*

<sup>360</sup> LISPECTOR, Clarice. *O lustre*. (1946). Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

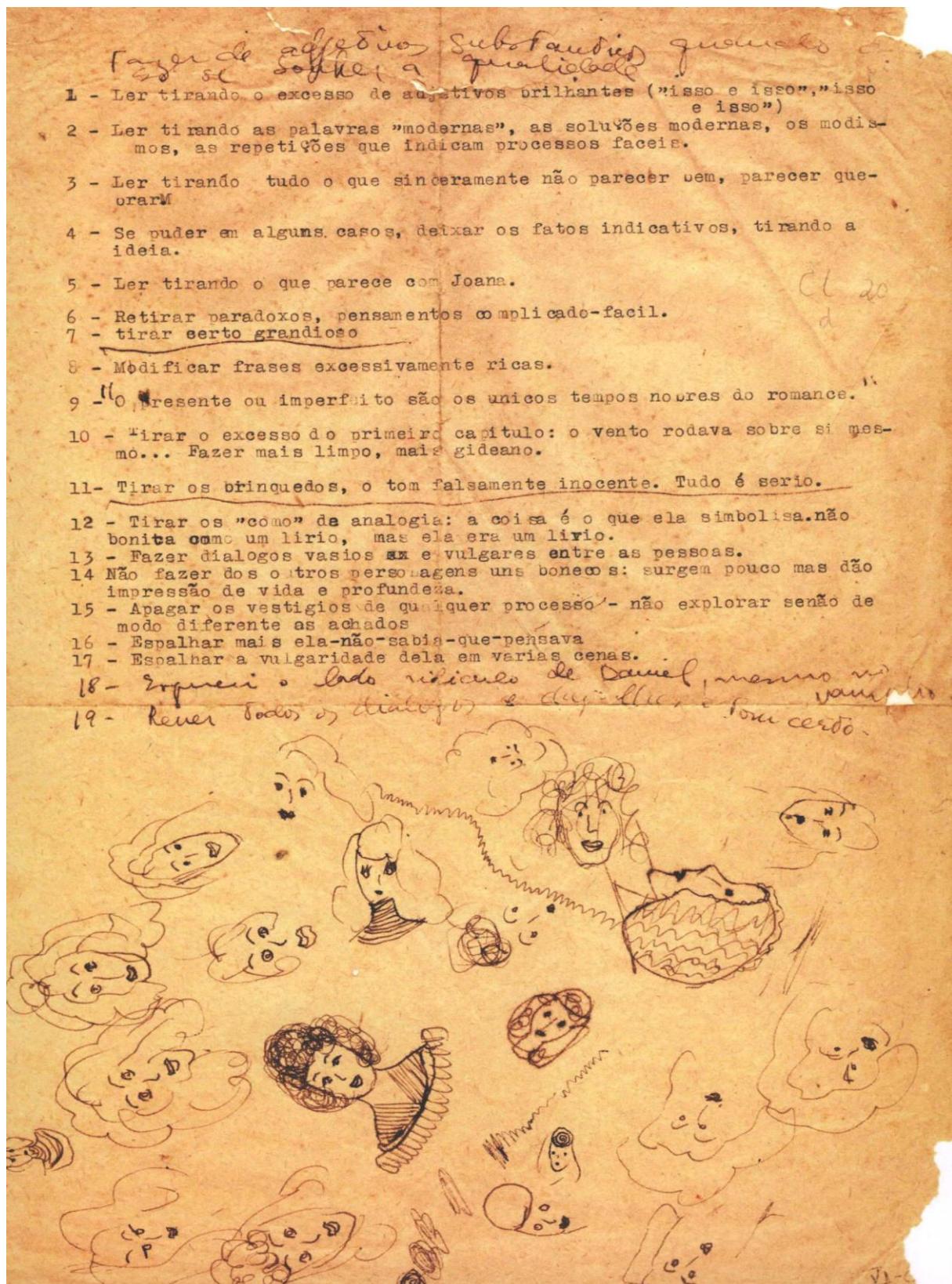


Imagen 5 - Lista de observações para a escrita. Acervo Clarice Lispector. AMLB - FCRB. In: LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Catálogo da exposição realizada no Rio de Janeiro em agosto de 2008.

No primeiro tópico, a autora escreveu: “Ler tirando o excesso de adjetivos brilhantes (‘isso e isso’, ‘isso e isso’); no segundo tópico: “Ler tirando as palavras ‘modernas’, as soluções modernas, os modismos, as repetições que indicam processos fáceis”; e no terceiro: “Ler tirando tudo o que sinceramente não parecer bem, parecer quebrar”. Nesses três itens a autora revelou a vontade de que seu próprio texto fosse escrito de forma simples, sem modismos, sem excessos e, principalmente, como no documento apresentado na Imagem 4, demonstrou estar disposta a fazer cortes em tudo que não parecesse fazer parte da estrutura do livro, tudo que parecesse “quebrar” essa estrutura. No quarto tópico se lê: “Se puder em alguns casos, deixar os fatos indicativos, tirando a ideia”. Assim, não deixava nenhuma conclusão pronta e procurava, com seu texto, instigar o raciocínio do leitor. No item cinco, Clarice pontuou: “Ler tirando o que se parece com Joana” — a personagem de seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, publicado em 1944. A escritora procurou, no livro para o qual fez a lista de anotações — provavelmente *O lustre* —, não se aproximar das características de seu livro anterior.

Clarice escreveu nos itens seis e sete: “Retirar paradoxos, pensamentos complicado-fácil” e “tirar certo grandioso” — este último vem grifado, deixando em destaque algo que lhe parece essencial e que segue o mesmo raciocínio dos itens anteriores: o interesse por uma escrita simples. No tópico seguinte, enfatizou: “Modificar frases excessivamente ricas” e no item nove, entre aspas, ela destacou: “O presente ou imperfeito são os únicos tempos nobres do romance”. As aspas presentes no datiloscrito sugerem que a autora retirou essa ideia de outras falas ou de outros escritos, buscando, por meio de suas leituras e diálogos com outros escritores, como na referência que fez a Lúcio Cardoso em entrevista citada neste capítulo<sup>361</sup>, aprender para alcançar seu próprio estilo de escrita.

O item dez me chamou especial atenção: “Tirar o excesso do primeiro capítulo: o vento rodava sobre si mesmo... Fazer mais limpo, mais gideano”. Clarice voltou, nesse tópico, a dizer o que se aproxima de todos os outros itens: a busca por uma escrita simples que não fosse redundante; no entanto, traz algo novo ao citar os escritos gideanos. Talvez a autora tenha tomado contato com a literatura de André Gide, escritor francês, durante o período em que escreveu o roteiro. Lembremos que na época de escrita de *O lustre* Clarice morava na Suíça e no ano anterior morou durante algum tempo na Itália. Em pesquisa aos livros que fazem parte da biblioteca da autora no IMS, encontrei dois livros de André Gide: um

---

<sup>361</sup> LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos. Op. cit.* p. 147.

traduzido para o italiano, *Incontri e pretesti*<sup>362</sup>, que foi publicado em 1945, ano em que a autora estava na Itália, e outro intitulado *Pages de journal*<sup>363</sup>, publicado em 1934 na língua francesa, que reúne textos da década de 1930. André Gide é conhecido por colocar o próprio fazer literário em questionamento. Em *Os moedeiros falsos*<sup>364</sup>, publicado em francês em 1925, o autor questiona a forma romanesca. É tomado como um livro de teoria do romance. Marisa Martins Gama Khalil e Sydny Barbosa falam sobre esse livro:

André Gide, ao escrever *Os moedeiros falsos*, apresenta-nos uma reflexão exemplar sobre a natureza da ficção. Sua proposta é mostrar a viabilidade de um romance puro, de um romance que tenha como protagonista o questionamento sobre a própria forma romanesca. Para tal construção, fez uso da técnica da *mise en abyme*, que se constitui num jogo de encaixes entre estruturas e desencadeia o labirinto especular: um romance dentro do romance. Por trabalhar com a técnica do abismo, Gide não olha para a história, para o mundo, ele olha para a história dos romances e para as técnicas mais utilizadas por esses. É um romance que fragiliza as ligações com o épico por desdourar a exterioridade e por voltar-se para si próprio, numa reflexão e numa *démarche* meta-romanesca.<sup>365</sup>

Se as preocupações em torno de como escrever já estavam presentes nas notas da escritora, é compreensível que buscassem aprimorar suas habilidades naquele momento. Mas o que mais interessa é que, na lista de observações, Clarice já sinalizava afinidade com a escrita de Gide, ou seja, uma escrita que coloca em questão o fazer literário no interior dela mesma. Importa notar que, nos últimos romances da autora, essas características chegaram a um ápice. Cito os romances porque neles Clarice se deteve mais longamente sobre o fazer literário, enquanto nos contos foi, por muitas vezes, mais descritiva em relação aos seus personagens e histórias. Assim, seu plano de escrita dos anos 1940, em especial, evidencia o quanto a autora estava atenta a um movimento que percorreu toda a sua literatura, um movimento de experimentação literária e de constante questionamento do próprio fazer literatura, de como criar, como escrever.

No item onze, a frase “Tirar os brinquedos, o tom falsamente inocente. Tudo é sério” aparece sublinhada em destaque e evidencia sua maneira de ver a literatura: não é algo para simples distração, é algo “sério”, em que deposita expectativa e trabalho. No item doze se lê:

<sup>362</sup> GIDE, André. *Incontri e pretesti*. Milano: Bompiani, 1945.

<sup>363</sup> *Idem. Pages de journal – 1939-1942*. New York: Pantheon Books, 1944.

<sup>364</sup> *Idem. Os moedeiros falsos*. Tradução Celina Portocarrero. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

<sup>365</sup> KHALIL, Marisa Martins Gama, BARBOSA, Sidney. Os moedeiros falsos: apontamentos para uma teoria do romance. Revista *Hispeci & Lema*, Faculdades Integradas FAFIBE, v 6, n 2001/2002. Disponível em: <<http://www.unifafibe.com.br/revistahispecilema/pdf/revista6.pdf>>. Acesso em 20 de dezembro de 2012.

“Tirar os ‘como’ da analogia: a coisa é o que simboliza. Não bonita como um lírio, mas ela era um lírio”. Tal maneira de escrever aparece em vários dos seus escritos, como informei no primeiro capítulo sobre o devir-animal, quando a autora, em *Água viva*, diz ter se apoderado da capacidade de trotar<sup>366</sup>, e quando afirma que sua personagem é uma feiticeira e não que é como uma feiticeira. Ela procura alcançar uma zona de vizinhança em seus escritos, não fazendo analogias com personagens em relação a objetos e outros seres, mas metamorfoseando seus personagens, chegando assim a essa dimensão de indiscernibilidade. Não basta ser como uma flor, como uma feiticeira, como um cavalo. É preciso ser cavalo, é preciso alcançar uma zona de vizinhança com aquilo de que irá se aproximar.

No tópico treze a autora escreveu: “Fazer dialogos vazios e vulgares entre as pessoas”. No quatorze: “Não fazer dos outros personagens uns bonecos: surgem pouco, mas dão impressão de vida e profundeza”. Nesses dois tópicos ela mostrou o quanto seu processo de escrita era elaborado e pensado em relação aos personagens, considerando que aqueles que não eram os protagonistas eram também importantes na narrativa, na articulação da trama que pretendia construir. No item quinze ela determinou: “Apagar os vestígios de qualquer processo”, com isso expressando a vontade de ocultar que sua escrita obedecia a um critério de composição, mesmo que fosse formada com muitos fragmentos e anotações dispersas. No dezesseis — “Espalhar mais ela-não-sabia-que-pensava” — e no dezessete — “Espalhar a vulgaridade dela em várias cenas” —, Clarice pretendia deixar claro a vulgaridade da personagem e precisou, para isso, ter um critério na criação das cenas.

Acrescentados à mão, ao final da lista datilografada, os itens dezoito e dezenove se apresentam parcialmente ilegíveis: “Esqueci o lado ridículo de Daniel, mesmo no [ilegível]” e “Rever todos os diálogos e [ilegível]”. Nesses dois, novamente manifestou preocupação com as características de seus personagens e diálogos. Todos os itens parecem girar em torno das mesmas questões. Considerando a hipótese de que essa lista teria sido escrita por volta de 1946 e o roteiro (correspondente à Imagem 4) seria bem posterior, feito na época da escrita de *Água viva*, por volta de 1973, pude perceber que suas preocupações parecem não ter se modificado muito. Sua estratégia para a escrita e o que considerava essencial em seu texto não apresentaram grandes alterações. A autora cuidou das cenas e diálogos, das caracterizações dos personagens com preciosa atenção, elaborou planos e métodos para a composição, buscando nas tramas a conexão entre as várias partes do texto e o objetivo geral na estrutura pensada para cada livro. Mais uma vez observei conexões com a escrita do historiador, que,

---

<sup>366</sup> LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. *Op. cit.* p. 75.

assim como na literatura de Clarice, precisa estabelecer planos e projetos que o levem até o seu objetivo final, que sejam costurados de acordo com a estrutura temática que pretende estabelecer.

A parte inferior do papel, ao final da lista, traz alguns desenhos, que podem ser pensados como representações dos personagens da história a ser escrita. São vinte e uma cabeças e bustos de figuras femininas, entremeados de rabiscos em forma circular, e poderiam ser, por exemplo, Virgínia, a personagem principal do livro *O lustre*. As características da personagem feminina poderiam variar, porque a autora falava de sua infância e retomava sua história quando adulta, e com muitas modificações. São mulheres com diversas características físicas: cabelos crespos ou lisos, curtos ou longos, e diferentes formatos de rosto. Nessas figuras é possível observar o decote das roupas, que variam entre decotes em “v” e golas altas. Há personagens mais graciosas, com leve sorriso, como a que aparece no centro da página com cabelo crespo em corte “Chanel” e uma roupa com decote em formato “v”. Outras, como a do canto inferior direito, que é uma figura feminina não tão bem trabalhada como a anterior, feita com pouquíssimas linhas e desenhada de cabeça para baixo, com o cabelo longo e volumoso, sobrancelhas bem levantadas, apresenta expressão mais pesada, de nervosismo. Os desenhos são instigantes; indicam que Clarice criava mentalmente as imagens de seus personagens. Os desenhos fazem pensar que a autora construía uma história com imagens e, com isso, entrava na história que, repleta de detalhes, ganhava existência.

Esses roteiros de trabalho para os livros de Clarice Lispector podem ser pensados de acordo com o que Deleuze e Guattari chamam de planos. Para eles, todo plano, seja de vida, de música ou de escrita, é um princípio mental<sup>367</sup>. Ainda que os roteiros possam ter sido escritos depois de uma organização geral do livro, ou durante sua escrita, há um plano mental, do qual nem sempre poderemos encontrar vestígios, que conduz à criação. Esse plano é um princípio oculto que estará sempre presente. Os planos só ganham significado em função do que desenvolvem: “Plano de vida, plano de música, plano de escrita, é igual: um plano que não pode ser dado enquanto tal, que só pode ser inferido, em função das formas que desenvolve e dos sujeitos que forma, pois ele é *para* essas formas e sujeitos”<sup>368</sup>.

Planos seriam criados, então, “para” as formas que se desenvolvem. Segundo Deleuze e Guattari, os planos são sempre fixos, mas nunca imóveis, pois estão em estado contínuo de movimento<sup>369</sup>. Os filósofos situam dois planos distintos:

---

<sup>367</sup> DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Op. cit. p. 55.

<sup>368</sup> *Idem, ibidem.* p. 55.

<sup>369</sup> *Idem, ibidem.* p. 56.

1) formas desenvolvem-se, sujeitos formam-se, em função de um plano que só pode ser inferido (plano de organização-desenvolvimento); 2) só há velocidades e lentidões entre elementos não formados, e afectos entre potências não subjetivadas, em função de um plano que é necessariamente dado ao mesmo tempo que aquilo que ele dá. (Plano de consistência ou de composição).<sup>370</sup>

Os planos sofrem movimentos contínuos à medida que o que se pretende vai sendo desenvolvido. São também formas de experimentação, de afetos, mas, antes de tudo, são meios de transporte, como afirmam os autores: “O plano não é princípio de organização, mas meio de transporte. Nenhuma forma se desenvolve, nenhum sujeito se forma, mas afectos deslocam-se, devires catapultam-se e fazem bloco, como o devir-mulher de Aquiles e o devir-cadela de Pentesiléia”<sup>371</sup>.

Como podemos refletir por meio das palavras de Deleuze e Guattari, os planos conduzem a uma viagem. É por meio deles que capturamos devires, que nos aproximamos de coisas e lugares. Os planos podem transformar constantemente não somente o trabalho a ser desenvolvido, mas a nós mesmos, que escrevemos, e também os próprios planos:

Então, o plano, plano de vida, plano de escrita, plano de música, etc., só pode fracassar, pois é impossível ser-lhe fiel; mas os fracassos fazem parte do plano, pois ele cresce e decresce com as dimensões daquilo que ele desenvolve a cada vez (plenitude com n dimensões). Estranha máquina, ao mesmo tempo de guerra, de música e de contágio-proliferação-involução.<sup>372</sup>

Um plano é, por sua natureza, como dizem os autores, fadado ao fracasso, porque nunca será realizado em sua totalidade, sempre se modificará. Os planos são, assim, formas de desencadear devires. Na escrita de Clarice Lispector eles podem ser pensados em relação aos planos que os historiadores fazem na escrita da história. O plano de escrita do historiador também tem um fio condutor, como pretendia Clarice em sua escrita. O historiador parte de um planejamento para desenvolvimento de seu trabalho, que estará sempre em mobilidade, que se modificará a cada nova etapa da pesquisa, com o surgimento de novos documentos, novas questões e novas reflexões.

Michel de Certeau, em *A escrita da história*, destaca a prática historiográfica como uma operação que se divide em três eixos: o lugar, a prática e a escrita<sup>373</sup>. Para Certeau, o

<sup>370</sup> *Idem, ibidem.* p. 58.

<sup>371</sup> *Idem, ibidem.* p. 58.

<sup>372</sup> *Idem, ibidem.* p. 59.

<sup>373</sup> DE CERTEAU, Michel. *A escrita da história*. Tradução Maria de Lourdes Menezes. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense, 2011. p. 66.

“lugar”, no caso da escrita da história, é seu lugar científico, acadêmico. Esse lugar social é o lugar de onde nós, historiadores, produzimos nossas pesquisas, o meio de elaboração de nossas reflexões. É desse lugar que esperamos uma aprovação dos nossos pares, pois realizamos uma pesquisa não individualmente e alheia aos meios sociais, mas sim que precisa ser aceita por esse lugar coletivo de onde falamos, esse lugar institucional. A “prática” de que trata o historiador são as técnicas que utilizamos para realizar nossas pesquisas, nossos métodos e formas de desenvolver um trabalho. E por último, a escrita é nossa obra final; sem ela não poderíamos nos comunicar, refletir e debater o desenvolvimento e os resultados obtidos na investigação realizada.

Assim, entendo a história como uma prática, uma atitude, isto é, como uma operação historiográfica — como denomina Certeau<sup>374</sup> —, com a qual compreendemos a dimensão ética e política de nosso fazer, que está atrelada a estes três setores: o lugar, a prática e a escrita. Considero que há aproximações entre o fazer literário e o fazer do historiador. Clarice Lispector, ao escrever, também partiu de um lugar que é o lugar artístico, especificamente literário. Desse lugar também esperou certo retorno, seja por meio de leitores, outros escritores e críticos. Ela também respondeu a partir de uma prática que não era propriamente a mesma do trabalho do historiador, mas uma prática voltada para a constante experimentação literária, como afirmou em suas conferências; uma prática que também esteve atrelada às tradições literárias já desenvolvidas. Assim, a literatura nunca estará isolada, mas sempre encostada aos outros livros da biblioteca, como afirma Foucault ao se referir à literatura de forma geral no ensaio *Linguagem e literatura*<sup>375</sup>, citado na primeira parte deste trabalho.

A arte do escritor/literato, assim como a arte do historiador, vive em relação sincrônica e diacrônica com outras práticas artísticas. Ainda que historiador e literato falem de lugares e a partir de práticas distintas, possuem algo de semelhante nos seus processos de escrita e na escrita, ela mesma. A escrita da história, da mesma forma que a escrita do literato, tem íntima relação com a sociedade e ambas são práticas culturais que, sem a palavra, não existiriam. A partir das palavras escritas é que se constituem os livros que são a materialização que torna possível a leitura. É preciso, antes de tudo, entender que seria impossível separar do nosso fazer, assim como de nossa vida, a intuição, a razão, a sensibilidade e o trabalho — tudo isso habita simultaneamente nossas tarefas e nossas vidas.

---

<sup>374</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>375</sup> FOUCAULT, Michel. *Linguagem e Literatura*. In: MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. *Op. cit.*

Nós, “feiticeiros”<sup>376</sup>, precisamos de intuição, inspiração e imaginação para criar. Podemos dizer, portanto, que literatos ou historiadores fazem, todos, uso das potencialidades do poder criador. Fazemos, de nossos planos, transportes, “vassouras de feiticeiros e bruxas” que nos conduzem a inúmeros devires. Também nós, como na alquimia, precisamos da ciência, da razão, do trabalho contínuo para realização de nossas pesquisas, e também, da intuição.

Por meio de nossos planos, que sempre fracassam, ainda que tentemos imobilizá-los, torná-los estáveis, nós, “feiticeiros”, procuramos desenvolver um trabalho prático e preciso, mas que sempre estará em mobilidade. Fazemos da escrita um trabalho como o da “feiticeira” Clarice Lispector, um trabalho de artesanato, um trabalho artístico. Como diz Durval Muniz de Albuquerque, o historiador é um artesão que tem como instrumento de trabalho a palavra:

O seu instrumento de trabalho não é o fuso ou a roca, nem mesmo o cesto ou a ânfora, mas as palavras, a escrita em prosa. O proscar, o contar, o narrar é a arte que permite a tecelagem do passado, ela é a arte que permite inventar o passado, que permite dar forma aos tempos, que possibilita o registro do que se passou procurando entender-se como se passou. Trabalho de ordenamento e de racionalização do vivido, a história nasce como este trabalho artesanal, paciente, metílico, diurno, solitário, infindável que se faz sobre os restos, sobre os rastros, sobre os monumentos que nos legaram os homens que nos antecederam que, como esfinges, pedem deciframento, solicitam compreensão e sentido. O historiador, como a bordadeira, ao final de suas atividades de pesquisa, tem à sua frente uma cesta cheia de documentos, de relatos, de imagens, de escritos, de narrativas, de variadas cores e tonalidades, misturados de forma caótica. É ele, como faz a profissional do bordado, que submete este caos a uma ordem, a um desenho, a um plano, a um projeto, a um molde, a um modelo, que deve ser previamente pensado. Assim como no bordado existirão aquelas laçadas, aqueles pontos, aquelas amarrações, que serão fundamentais para que o desenho se sustente e se faça, na narrativa historiográfica existirão, o que não por mera coincidência se chamará de fio condutor, de fio da meada, o problema, a questão, o objetivo, que deve ser perseguido e deve estar presente durante toda a narrativa. Sem o problema, sem a tese, sem um argumento central a expor e defender, a narrativa historiográfica não perderá seu caráter fragmentário, não passará de uma crônica, de um arrolar de eventos e de suas datações, um amontoado de fatos coloridos, dispersos e dispostos aleatoriamente.<sup>377</sup>

Entendo que o instrumento de trabalho do literato é o mesmo do historiador: ambos costuram com palavras, ao invés de linhas como as tecelãs. Nós, historiadores, somos artesãos e fazemos de nossos trabalhos, assim como na escrita de Clarice, uma grande colcha de

<sup>376</sup> DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. *Op. cit.*

<sup>377</sup> ALBUQUERQUE, Durval Muniz de. O tecelão dos tempos: o historiador como artesão das temporalidades. In: BELLINI, Ligia, NEGRO, Antônio Luigi, SOUZA, Everton Sales (Org.). *Tecendo Histórias: Espaço, política e identidade*. Salvador: EDUFBA, 2009. p. 04.

retalhos perpassada por um fio condutor que é a problemática que definimos e perseguimos. Fio condutor que também está presente na literatura de Clarice. Somos igualmente guiados por nossos planos, que nos levam para inúmeros lugares, construindo sempre novas narrativas, novas histórias.

## Capítulo 6

### Escrita caleidoscópica

*Mas sou caleidoscópica: fascinam-me as minhas mutações faisantes que aqui caleidoscopicamente te registro.<sup>378</sup>*

O livro *Água viva* havia sido nomeado por Clarice Lispector como *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*. Já em 1972 seu título era *Objeto gritante*, como informa Nadia Batella Gotlib, ao ter pesquisado uma carta enviada por José Américo Motta Pessanha a Clarice Lispector em 1972, na qual avalia o livro *Água viva*<sup>379</sup>. Essa obra, no meu ponto de vista, é como uma água-viva, um livro móvel que viajou por muitos lugares, um livro realmente em devir, um livro que não chegou a um desfecho, nem mesmo com sua publicação, um livro que continua em movimento pela leitura de cada olhar singular e especial que percebe novos significados e sentidos.

Neste capítulo pretendo tratar a escrita caleidoscópica de Clarice Lispector, que transitou por diferentes lugares, seja em razão de suas próprias atividades profissionais como jornalista, entrevistadora, colunista de páginas femininas, tradutora, escritora de livros infantis e na dedicação à pintura, seja por causa das adaptações de seu livro *Água viva* para o teatro, cinema e para música. Procuro destacar como esse trânsito por diferentes lugares está presente em sua produção, abordar um pouco da trajetória de Clarice como jornalista e também apresentar o aparecimento e a circulação de seus escritos para o livro *Água viva* em outros suportes. Para isso, destaco a importância do datiloscrito do livro *Água viva* e dos textos publicados em *A descoberta do mundo*<sup>380</sup> — ambos escritos nos anos finais da década de 1960 e início de 1970 — para entender seu processo criativo. Num segundo momento, pensando essas diferentes linguagens que influenciaram a feitura de *Água viva*, busco compreender a aproximação de Clarice em relação ao “fazer” da artista plástica Maria Bonomi. Assim, o foco neste capítulo são as múltiplas linguagens artísticas que possibilitam entender melhor o processo criativo de *Água viva*.

---

<sup>378</sup> LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. *Op. cit.* p. 34.

<sup>379</sup> GOTLIB, Nadia Battella. *Clarice Fotobiografía*. *Op. cit.* p. 406.

<sup>380</sup> LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. *Op. cit.*

## A jornalista

Clarice Lispector teve uma trajetória profissional muito próxima do jornalismo em vários momentos de sua vida. Numa época em que a maioria das pessoas que trabalhavam em jornais era homens, no início da década de 1940, Clarice trabalhou para a Agência Nacional, distribuidora de notícias ligada ao Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) durante o Estado Novo. Seus trabalhos foram publicados na revista *Vamos Lér!*, que pertencia ao jornal *A noite*, do Rio de Janeiro. Começou, dessa forma, a publicar seus textos não em livros, mas em jornais e revistas. Foi na revista *PAN* que Clarice publicou seu primeiro conto, *O triunfo*<sup>381</sup>. Também publicou textos semanalmente na revista *Vamos Lér!* Nessa época, como informa a estudiosa da trajetória de Clarice na imprensa, Aparecida Maria Nunes, a escritora já mostrava sua sensibilidade para temas sociais<sup>382</sup> que aparecem em seus livros escritos posteriormente, como *A hora da estrela*. Alguns textos publicados em jornais desse período foram compilados no livro *Outros escritos*.

Em 1949, depois de algum tempo morando fora do Brasil, acompanhando seu marido em carreira diplomática, retornou ao Rio de Janeiro, publicou o livro *A cidade sitiada*<sup>383</sup> pela editora *A noite*, e em 1952 voltou a escrever para jornais. Nesse ano começou a assinar a coluna “Entre mulheres” do semanário *O Comício*, com o pseudônimo Tereza Quadros, mas essa atividade durou apenas alguns meses, pois no mesmo ano se mudou novamente, dessa vez para os Estados Unidos. Em 1959 separou-se de Maury Gurgel e voltou para o Rio de Janeiro com os dois filhos, Paulo e Pedro. Para manter-se, optou por mais uma vez assinar uma coluna feminina, agora com o pseudônimo Helen Palmer. Assinou a seção “Feira de Utilidades” da página *Correio Feminino* do jornal *Correio da manhã* até 1961. Paralelamente a esta última atividade, Clarice também desenvolveu, como *ghost writer* da manequim e atriz Ilka Soares, uma coluna feminina chamada “Só para mulheres”, de 1960 a 1961, com contribuições de seis textos por semana, no tabloide *Diário da Noite*. Nas páginas femininas de *O Comício*, *Correio da Manhã* e *Diário da Noite*, Clarice cuidava da diagramação de seus próprios textos, trazendo matérias de outras revistas da França e Estados Unidos, como pude observar em recortes no arquivo AMLB-FCRB. Selecionava a imagem que gostaria que estivesse junto ao seu texto e apresentava aos editores sua coluna já diagramada. Sobre essas

<sup>381</sup> LISPECTOR, Clarice. *O triunfo*. In: \_\_\_\_\_. *Outros escritos*. Op. cit. p. 11.

<sup>382</sup> NUNES, Aparecida Maria. *Clarice Lispector jornalista: páginas femininas e outras páginas*. São Paulo: Editora Senac, 2006. p. 56.

<sup>383</sup> LISPECTOR, Clarice. *A cidade sitiada*. (1949) Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

páginas femininas, Aparecida Maria Nunes comenta que Clarice esteve “submetida, sim, aos padrões da imprensa feminina, mas que, mediante artifícios ficcionais, instigava sua leitora a refletir sobre si mesma e sobre a vida”<sup>384</sup>.

Nos finais da década de 1950 e início de 1960, publicou na revista Senhor a coluna “Children’s Corner”, assinando apenas com as iniciais C.L. Esses textos foram publicados em livro, pela primeira vez, em 1964, na segunda parte de *A legião estrangeira*<sup>385</sup>, nomeada *Fundo de gaveta*, e posteriormente foram compilados em um único livro, *Para não esquecer*<sup>386</sup>, de 1978. É interessante notar que vários desses textos de *Para não esquecer* foram reelaborados e aparecem também em *Água viva*.

Durante o período em que escreveu para a revista Senhor, dirigida à elite cultural<sup>387</sup>, chegou a publicar vários contos que depois foram reunidos em *Laços de família*<sup>388</sup>. Para essa revista lhe foi encomendado em 1962 um texto sobre a morte de Mineirinho. Era um presidiário que tinha mais de cem anos a cumprir em prisão, já havia escapado duas vezes e foi morto na época por policiais com treze tiros de metralhadora. Esse texto é conhecido especialmente por ter sido veiculado na imprensa e depois publicado em *Para não esquecer*. Sobre o episódio da morte de Mineirinho, Aparecida Maria Nunes relata:

Com uma medalha de ouro de São Jorge no peito, levando no bolso a oração “Cinco minutos diante de Santo Antônio” e um recorte sobre seu último tiroteio com a polícia, José Miranda Rosa, o Mineirinho, foi encontrado morto no Sítio da Serra, na Estrada Grajaú-Jacarepaguá, no final da noite do último domingo de abril de 1962.<sup>389</sup>

Essa notícia apareceu em vários jornais como Diário Carioca, Diário de Notícias, Correio da Manhã, Jornal do Brasil e O Dia<sup>390</sup>. Foi grande a mobilização por causa do assassinato. A opinião pública parece ter se revoltado pelo fato de Mineirinho ter sido pego em emboscada e morto com treze tiros, sem nenhum direito de defesa. Com a polêmica da morte de Mineirinho e com o pedido da revista Senhor, Clarice escreveu, falando sobre sua indignação com o assassinato brutal, questionando o papel da justiça e colocando em foco aqueles que são os excluídos pela sociedade. Seu texto diz: “É, suponho que é em mim, como

<sup>384</sup> NUNES, Aparecida Maria. *Clarice Lispector jornalista: páginas femininas e outras páginas*. *Op. cit.* p. 26.

<sup>385</sup> LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. (1964) Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

<sup>386</sup> LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. *Op. cit.*

<sup>387</sup> NUNES, Aparecida Maria. *Clarice Lispector jornalista: páginas femininas e outras páginas*. *Op. cit.* p. 74

<sup>388</sup> LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. (1960) Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

<sup>389</sup> NUNES, Aparecida Maria. *Clarice Lispector jornalista: páginas femininas e outras páginas*. *Op. cit.* p. 73

<sup>390</sup> *Idem, ibidem.* p. 73.

um dos representantes de nós, que devo procurar por que está doendo a morte de um facínora”<sup>391</sup>. E segue buscando entender esse incômodo:

Esta é a lei. Mas há alguma coisa que, se me faz ouvir o primeiro e o segundo tiro com um alívio de segurança, no terceiro me deixa alerta, no quarto desassossegada, o quinto e o sexto me cobrem de vergonha, o sétimo e o oitavo eu ouço com o coração batendo de horror, no nono e no décimo minha boca está trêmula, no décimo primeiro digo em espanto o nome de Deus, no décimo segundo chamo meu irmão. O décimo terceiro tiro me assassina — porque eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro. Essa justiça que vela meu sono, eu a repudio, humilhada por precisar dela.<sup>392</sup>

Esse texto sugere sua total repugnância àquele ato de “justiça”. Clarice buscou colocar-se no lugar do outro para entender o incômodo que lhe era causado. Novamente observo em sua escrita, afastando-me da tentativa de fazer hierarquização entre aquilo que foi escrito para os jornais e seus livros, uma recorrência de temas, como em toda a sua literatura. Um desejo permanente de ser o outro, de alcançar uma zona de vizinhança, de devir, com o outro. Foi pensando assim que Clarice questionou essa justiça “feita com as próprias mãos”.

Posteriormente, Clarice Lispector passou a assinar, com seu próprio nome, uma coluna semanal, publicada aos sábados no Jornal do Brasil, durante os anos de 1967 a 1973. Vários desses textos foram selecionados para publicação em *A descoberta do mundo*<sup>393</sup>. Escreveu também para o Correio do Povo de Porto Alegre entre 1968 e 1973, para o Jornal da Cidade de Bauru em 1971, e realizou entrevistas para a revista Manchete de 1968 a 1969 e a revista Fatos e Fotos/Gente de 1976 a 1977. Durante o período em que escreveu para o Jornal do Brasil, Clarice ganhou maior popularidade<sup>394</sup>. Nos textos selecionados para o Jornal do Brasil e publicados em *A descoberta do mundo* há transcrições das entrevistas realizadas com Pablo Neruda e Tom Jobim. Neles a escritora fala sobre seu encontro com Maria Bonomi, sua admiração pelo cantor e compositor Chico Buarque de Holanda, a quem ela dedicou pelo menos três textos em 1968 e um em 1971<sup>395</sup>. E expressa sua repugnância pelo popular programa do Chacrinha. Ela comentou sobre isso em uma crônica de 7 de outubro de 1967:

De tanto falarem em Chacrinha, liguei a televisão para seu programa que me pareceu durar mais que uma hora. E fiquei pasma. Dizem-me que esse programa é atualmente o mais popular. Mas como? O homem tem qualquer

<sup>391</sup> LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. Op. cit. p. 123.

<sup>392</sup> LISPECTOR, Clarice. Um grama de radium – Mineirinho. Revista *Senhor*, Rio de Janeiro, p. 16-19, junho de 1962. Publicado em livro: LISPECTOR, Clarice: *Para não esquecer*. Op. cit. p. 123 e 124.

<sup>393</sup> LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Op. cit.

<sup>394</sup> NUNES, Aparecida Maria. *Clarice Lispector jornalista: páginas femininas e outras páginas*. Op. cit. p. 83.

<sup>395</sup> LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Op. cit. p. 73, 76, 85, 356.

coisa de doido, e estou usando a palavra doido no seu verdadeiro sentido. O auditório também cheio. É um programa de calouros, pelo menos o que eu vi. Ocupa a chamada hora nobre da televisão. O homem se veste com roupas loucas, o calouro apresenta o seu número e, se não agrada, a buzina do Chacrinha funciona, despedindo-o. Além do mais, Chacrinha tem algo de sádico: sente-se o prazer que tem de usar a buzina. E suas gracinhas se repetem a todo instante — falta-lhe imaginação ou ele é obcecado. [...] Não entendo. Nossa televisão, com exceções, é pobre, além de superlotada de anúncios. Mas Chacrinha foi demais. Simplesmente não entendi o fenômeno. E fiquei triste, decepcionada: eu queria um povo mais exigente.<sup>396</sup>

Além desses textos publicados em jornais, que trazem um pouco do cenário cultural do período no qual Clarice escreveu, artistas com os quais tinha mais afinidade e suas críticas ferinas quanto a assuntos variados, ela também produziu textos de assuntos variados, até mesmo sobre o tema da escrita, que foram publicados em outros livros. Paralelamente à sua atividade de colunista no Jornal do Brasil, Clarice escreveu seu livro *Água viva*. Como se percebe ao se fazer o cruzamento dos escritos, a autora trouxe para o livro alguns textos de sua trajetória na imprensa. É importante notar que Clarice manteve um processo de idas e vindas nesses textos e que diversos deles apareceram em outros livros, além daqueles aqui citados: *Laços de família*, *Para não esquecer* e *Onde estivestes de noite*.

### **Outras atividades, outras apropriações...**

Além de jornalista e entrevistadora, Clarice escreveu livros infantis. *O mistério do coelho pensante* foi publicado primeiramente em 1967, ano em que ela já escrevia para o Jornal do Brasil. Publicou *A mulher que matou os peixes*<sup>397</sup> em 1968 e *A vida íntima de Laura*<sup>398</sup> em 1974, um ano após *Água viva*. Em 1977 produziu o livro *Quase de verdade*<sup>399</sup>, que só foi publicado em 1978. Também escreveu, em 1977, *Como nasceram as estrelas*<sup>400</sup>, encomendado pela empresa de brinquedos Estrela, publicado somente em 1987. Percebo que a época em que escrevia para o jornal foi também um período de escritura de obras infantis, em paralelo ao livro *Água viva*.

---

<sup>396</sup> LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Op. cit. p.37.

<sup>397</sup> *Idem*. *A mulher que matou os peixes*. In: \_\_\_. *O mistério do coelho pensante e outros contos*. (1968) Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

<sup>398</sup> *Idem*. *A vida íntima de Laura*. In: \_\_\_. *O mistério do coelho pensante e outros contos*. (1968) Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

<sup>399</sup> *Idem*. *Quase de verdade*. In: \_\_\_. *O mistério do coelho pensante e outros contos*. (1968) Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

<sup>400</sup> *Como nasceram as estrelas*. (1987) Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

Várias obras suas ganharam adaptações para o teatro e o cinema e foram tema de músicas. André Luis Gomes, no livro *Clarice em cena: as relações entre Clarice Lispector e o teatro*<sup>401</sup>, traz essas diferentes adaptações de seus livros. Clarice escreveu apenas um texto dramático chamado *A pecadora queimada*<sup>402</sup>, que foi publicado na primeira versão de 1964 do livro *A legião estrangeira*, na segunda parte, denominada *Fundo de gaveta*. Ao editar essa parte para publicação separada em *Para não esquecer*, a autora optou por suprimir esse texto. Segundo André Luis Gomes, “ao emitir suas opiniões, na correspondência ativa e nas crônicas acerca das montagens a que assistia, a escritora demonstra certo conhecimento da arte dramática e da arte de representar”<sup>403</sup>. Ele situa a ampla produção de Clarice, principalmente em relação ao teatro. De acordo com sua pesquisa, a escritora traduziu peças teatrais de autores como Tchecov, Yukio Mishima, Ibsen, Lillian Hellman, Carson MacCullers e Lorca.<sup>404</sup>

A primeira peça teatral a fazer uso de um texto de Clarice foi encenada em 1965, com a adaptação do livro *Perto do coração selvagem*, que contava com elenco formado por José Wilker, Glauce Rocha e Dirce Migliaccio. Foi dirigida por Fauzi Arap, amigo da escritora, responsável também pela direção de alguns shows de Maria Bethânia. A autora chegou a conceder a ele a leitura de *Água viva* antes de ser publicado. Por isso Fauzi inseriu trechos dos textos de Clarice antes mesmo de terem sido publicados. O texto falado por Maria Bethânia no Show Rosa dos Ventos de 1971 antecedeu a música *Movimento dos barcos*. A cantora recitou:

E eis que depois de uma tarde de quem sou eu  
E de acordar à uma hora da madrugada em desespero...  
Eis que às três horas da madrugada eu me acordei  
E me encontrei  
Simplesmente isso:  
Eu me encontrei calma, alegre  
Plenitude sem fulminação  
Simplesmente isso  
Eu sou eu  
E você é você  
É lindo, é vasto  
Vai durar  
Eu sei mais ou menos  
O que eu vou fazer em seguida  
Mas por enquanto

<sup>401</sup> GOMES, André Luís. *Clarice em cena: as relações entre Clarice Lispector e o teatro*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília: Finatec: 2007.

<sup>402</sup> LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. *Op. cit.*

<sup>403</sup> GOMES, André Luís. *Clarice em cena: as relações entre Clarice Lispector e o teatro*. *Op. cit.* p. 17.

<sup>404</sup> *Idem, ibidem.* p. 18.

Olha pra mim e me ama  
Não  
Tu olhas pra ti e te amas  
É o que está certo.<sup>405</sup>

O texto declamado por Maria Bethânia no show de 1971 aparece na última página de *Água viva* com poucas modificações:

E eis que depois de uma tarde de “quem sou eu” e de acordar à uma hora da madrugada ainda em desespero — eis que às três horas da madrugada acordei e me encontrei. Fui ao encontro de mim. Calma, alegre, plenitude sem fulminação. Simplesmente eu sou eu. E você é você. É vasto, vai durar. O que te escrevo é um “isto”. Não vai parar: continua.  
Olha para mim e me ama. Não: tu olhas para ti e te amas. É o que está certo.<sup>406</sup>

Vê-se nessas citações que há pequenas mudanças de trechos do texto falado de 1971 para o publicado em 1973, como a alteração de “e você é você, é lindo, é vasto, vai durar” para “e você é você. É vasto, vai durar”. O fragmento citado, além de manifestar idas e vindas no texto de Clarice, trata do encontro consigo mesma, que é o final do livro. Sua escrita se apresenta, além de tudo, como um momento de autoconhecimento, não no sentido pessoal, mas em um sentido ontológico de se ver, poder se tocar e “simplesmente ser”. Fragmentos de *Água viva* também serviram de inspiração para a música *Que Deus venha*, de Cazuza<sup>407</sup>.

Seus textos ainda foram adaptados para o cinema em *A hora da estrela*, de 1986, realizado por Suzana Amaral; *O corpo*, de 1991, roteiro adaptado de *A via crucis do corpo*<sup>408</sup>, dirigido por Antônio José Garcia; *Erotique*, de 1993, adaptação do conto *A língua do p*<sup>409</sup>, com direção de Ana Maria Magalhães<sup>410</sup>. *Água viva* só foi adaptado para o palco em 2003 com a atuação de Suzana Vieira e direção de Maria Pia Sconamiglio.

## **Água viva em jornal**

*Água viva* foi escrito de 1970 a 1973, como já disse, no período em que Clarice se dedicava a diferentes atividades, como a escrita para o Jornal do Brasil. A autora costumava

---

<sup>405</sup> Texto falado por Maria Bethânia no show Rosa doa ventos de 1971, precedia a música Movimento dos barcos.

<sup>406</sup> LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. *Op. cit.* p. 95.

<sup>407</sup> GOMES, André Luís. *Clarice em cena: as relações entre Clarice Lispector e o teatro*. *Op. cit.* p. 166.

<sup>408</sup> LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. *Op. cit.*

<sup>409</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>410</sup> GOMES, André Luís. *Clarice em cena: as relações entre Clarice Lispector e o teatro*. *Op. cit.* p. 167.

utilizar, em vários de seus livros, fragmentos de outros livros que escrevera. O mesmo fazia ao escrever sua coluna no Jornal do Brasil, recortando fragmentos de *Água viva*.

Na Imagem 6 se pode observar uma nota que a escritora fez no datiloscrito de *Água viva*, afirmando que vários textos de seu livro foram publicados em jornais: “NOTA: Este livro, por razões óbvias, ia se chamar ‘Atrás do pensamento’. Muitas páginas já foram publicadas. Apenas — na ocasião de publicá-las — não mencionei o fato de tais trechos terem sido extraídos de ‘Objeto gritante’ ou ‘Atrás do pensamento’”<sup>411</sup>. E termina com as iniciais de seu nome: “C.L.”. Muitos textos escritos para o Jornal do Brasil foram publicados na coletânea *A descoberta do mundo*, na qual se pode observar essa recorrência de fragmentos do livro *Água viva*.

---

<sup>411</sup> Datiloscrito de *Água viva*, Arquivo Clarice Lispector. AMLB – FCRB.

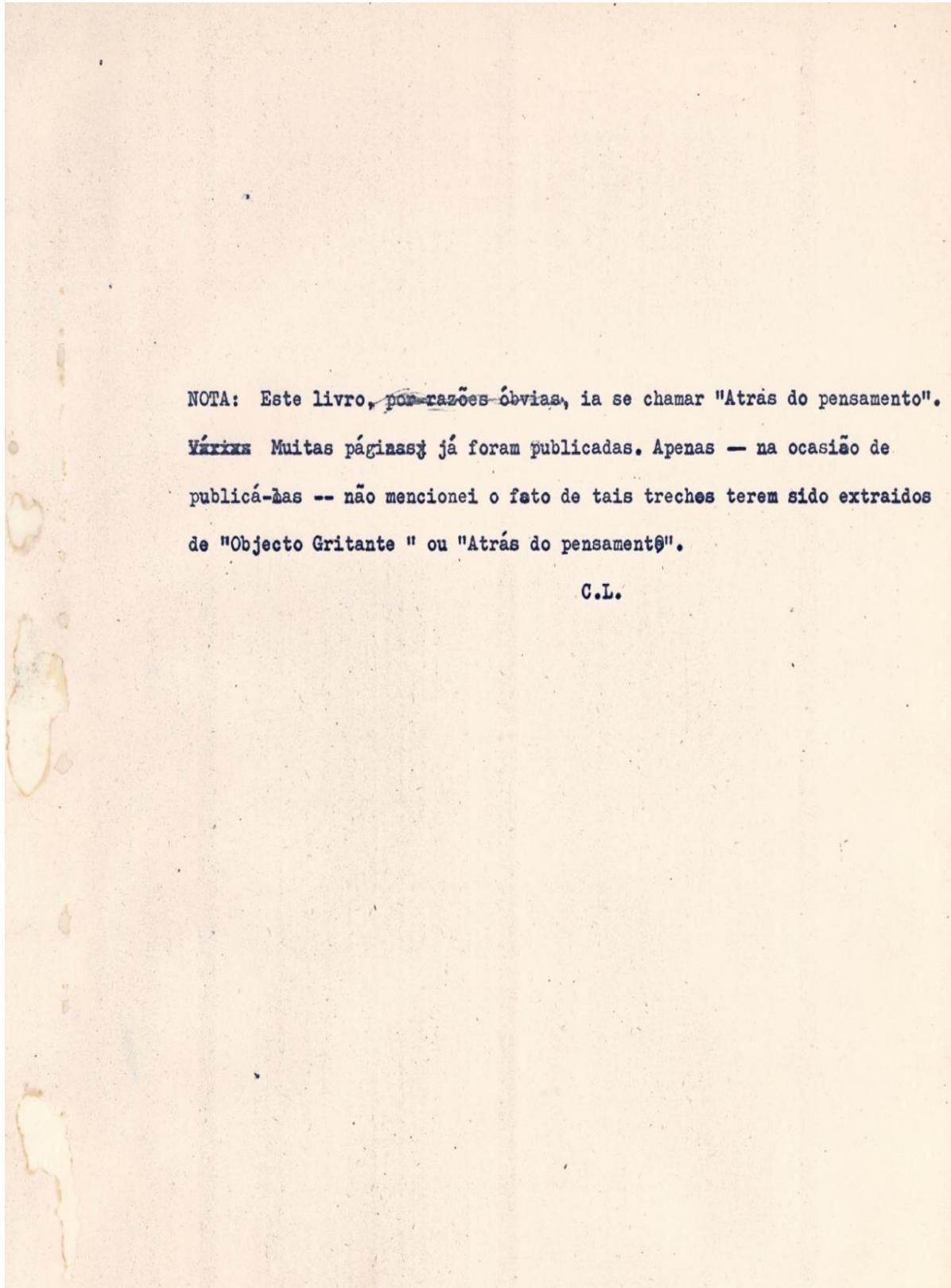


Imagen 6 - Datiloscrito de *Água viva*. Acervo Clarice Lispector. AMLB - FCRB.

Trechos de *Água viva* também aparecem nos livros *Para não esquecer*, compondo a publicação de 1964, e *Onde estivestes de noite*, de 1974. Não pretendo me alongar aqui, mas

problematizar esse fazer, que é migratório em diferentes suportes, pensando um texto intitulado *Tempestade de almas*<sup>412</sup>, publicado em *Onde estivestes de noite* e também no Jornal do Brasil em 22 de novembro de 1969, com o título *Brain Storm*<sup>413</sup>, cujo conteúdo foi novamente reelaborado em *Água viva*.

Entrevistas concedidas por Clarice revelaram que a autora não gostava de escrever para jornal, mas aceitava esse tipo de trabalho para se manter. Em entrevista ao Museu da Imagem e do Som de 1976, foi questionada pela entrevistadora Marina Colosanti: “Muitos dos trechos do teu trabalho no *Jornal do Brasil* eu reencontrei depois em *Água viva*. Você usava ali muito de suas anotações, não é Clarice?” Clarice respondeu: “Claro! Eu estava escrevendo o livro e detestava fazer crônicas, então eu aproveitava e publicava. E não eram crônicas, eram textos que eu publicava”<sup>414</sup>.

No jornal ela fazia suas reflexões sobre escrever crônicas. Em 1968, no texto *Ser cronista*, a autora salientou:

Sei que não sou, mas tenho meditado ligeiramente sobre o assunto. Na verdade eu deveria conversar a respeito com Rubem Braga, que foi o inventor da crônica. Mas quero ver se consigo tatear sozinha no assunto e ver se chego a entender. [...] Outra coisa notei: basta eu saber que estou escrevendo para jornal, isto é, para algo aberto facilmente por todo mundo e não para um livro, que só é aberto por quem realmente quer, para que, sem mesmo sentir, o modo de escrever se transforme. Não é que me desgrade mudar, pelo contrário. Mas queria que fossem mudanças mais profundas e interiores que então viessem a se refletir no escrever.<sup>415</sup>

Esse tema reaparece em outro livro, *Um sopro de vida*. Sobre a personagem principal, Clarice comentou: “Ângela escreve crônicas para jornal. Crônicas semanais, mas não fica satisfeita. Crônica não é literatura, é paraliteratura. Os outros podem achá-las de boa qualidade mas ela as considera medíocres”<sup>416</sup>.

Percebo nesses três textos (entrevista, texto para jornal e romance) que Clarice se preocupava com a escrita de crônicas e chegava a pensá-las como um “gênero” inferior à literatura em geral. Capto nas falas um descontentamento em relação a essa atividade, mas ao mesmo tempo uma clareza de que aquilo que deveria ser publicado em jornal seguia outro estilo de escrita e que lhe parecia espontâneo escrever de modo diferente para jornal por ser um suporte que pressupõe uma leitura rápida e direcionada. É interessante notar, como afirma

<sup>412</sup> LISPECTOR, Clarice. *Onde estivestes de noite*. Op. cit. p. 91.

<sup>413</sup> *Idem. A descoberta do mundo*. Op. cit. p. 244.

<sup>414</sup> *Idem. Outros escritos*. Op. cit. p. 148.

<sup>415</sup> *Idem. A descoberta do mundo*. Op. cit. p. 113.

<sup>416</sup> *Idem. Um sopro de vida*. Op. cit. p. 98.

Ricardo Iannace, que ao escrever para o jornal, Clarice procurava alterar seu texto, aproximando-o de uma linguagem mais simples, sabendo que aquele texto seria lido por um leitor que esperava correr os olhos pelo jornal de maneira rápida e precisa.<sup>417</sup>

Considerando que o livro *Água viva* apareceu pela primeira vez em palco no show de Maria Bethânia em 1971 e alguns fragmentos em jornal em 1969, para somente em 1973 ser publicado, suponho que Clarice reelaborou diversas vezes o conteúdo de seus escritos para esses diferentes suportes.

Há distintas versões do texto *Brain Storm* publicado em jornal em 1969. Uma delas — provavelmente uma das iniciais para publicação em periódico — encontra-se no arquivo da escritora na FCRB<sup>418</sup>. Outras estão contidas nos livros *Onde estivestes de noite*, com o título *Tempestade de almas*, e *Água viva*, aparecendo também no datiloscrito desta mesma obra. No jornal, assim como no livro *Onde estivestes de noite*, as versões são muito próximas. No livro *Água viva* há frases modificadas, reelaboradas. Em todos os casos publicados, o texto ocupa em torno de duas páginas.

Já no datiloscrito são cerca de sete páginas de *Brain Storm*. É sobre este texto presente no livro *Água Viva* que me deterei como exemplo. Notei diversas rasuras em forma de “x”, demarcando apenas aquilo que deveria ser publicado em livro. Várias páginas foram cortadas da publicação final e trechos mais confessionais sobre a sua vida pessoal, suprimidos. Clarice procurou criar uma tempestade cerebral, buscando escrever tudo que lhe vinha à mente. Observei que houve interferência e que a escritora estava muito lúcida ao fazer suas correções. Longe de o definir como um texto de caráter surrealista, entendo-o como mais uma experiência de escrita.

Vamos ao texto! No início a autora declara: “Ah, se eu sei, não nascia, ah se eu sei, não nascia. A loucura é vizinha da mais cruel sensatez”<sup>419</sup>. Ela produziu seu texto tratando de assuntos diversos, com o objetivo de mostrar o potencial de uma escrita fluida.

É interessante notar o que foi suprimido. Começo com o datiloscrito do texto que seria publicado em jornal<sup>420</sup>. Ele possui muitas frases rasuradas que não deveriam ser publicadas; é formado por apenas duas laudas que parecem estar incompletas. No documento da FCRB intitulado *Brain Storm*, o início é diferente. A frase está cortada, mas mesmo assim é possível sua leitura: “Pensando bem, escrever é coisa de louco. Um dia desses por curiosidade fui reler

<sup>417</sup> IANNACE, Ricardo. *Retratos em Clarice Lispector: literatura, pintura e fotografia*. *Op. cit.* p. 44 e 45.

<sup>418</sup> Documento 13, Série Produção Intelectual, Arquivo Clarice Lispector. AMLB – FCRB.

<sup>419</sup> LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. *Op. cit.* p. 244. *Idem. Onde estivestes de noite*. *Op. cit.* p. 91. *Idem. Água viva*. *Op. cit.* p. 84.

<sup>420</sup> Documento 13, Série Produção Intelectual. AMLB – FCRB.

‘O ovo e a galinha’: fiquei boba”. Esse trecho foi transformado, mas o restante se refere ao texto *Brain Storm*. Parece-me que essa tentativa de escrever “ao correr da máquina” pôde ser levado às últimas consequências nesse texto presente em arquivo. Claro que depois Clarice fez questão de riscar certos conteúdos que não seriam publicados, como este, que trata de sua vida pessoal: “Eu estava afastada da máquina por uns dias. Até que percebi que poderia fazer o que já fiz aqui: brainstorm ou tempestade de cérebro. Vai-se escrevendo o que vier aos dedos”. E continuou a escrita, rasurando as frases seguintes:

Falar em dedos, fico tão agradecida de não ter perdido a mão direita no incêndio: iam amputá-la com medo de gangrena. Mas uma de minhas devotadas irmãs pediu ao médico que esperasse. Ele esperou. E não foi preciso cortá-la. Posso pegar em qualquer coisa. Sabem mesmo o que é isto: pegar? É um privilégio.<sup>421</sup>

O que a autora suprimiu eram fatos de sua própria vida. Vale lembrar que Clarice sofreu queimaduras em um incêndio ocorrido em 1966 e que o texto com referência a tal acontecimento seria publicado pela primeira vez em 1969. Ela seguiu falando de outros assuntos que também não teriam sido publicados. Já no datiloscrito do livro *Água viva*, o texto reelaborado ganhou novas dimensões e um fôlego maior. A escritora excluiu da publicação trechos de *Água viva* como: “Sabe como escrevo? Estou meio sentada e meio deitada com as pernas levantadas por um móvel — um banco — e a máquina no colo”<sup>422</sup>.

O que percebi lendo essas diferentes versões é que Clarice reelaborava frases, cortava aquilo que lhe parecia mais confessional e autobiográfico, como o acidente com a mão. Alongava-se no datiloscrito e depois cortava tudo que não considerava essencial para a publicação. Se lebrarmos de seu plano de escrita para o livro *Água viva*, tratado no capítulo anterior, recordaremos quando ela diz: “Ler cortando o que não serve”<sup>423</sup>. E este foi um critério que aplicou de maneira radical. Muitas páginas escritas no datiloscrito foram cortadas: se ele tem 185 laudas, ela chegou a cortar, com a marca de um “x”, cerca de 100 páginas. Este tema poderia ser aqui aprofundado, porém, por conta do tempo previsto para a finalização do trabalho e pela extensão do seu conteúdo, optei por tratar alguns detalhes que me chamaram mais a atenção, não me dedicando a fazer uma crítica genética, mas sinalizando para possíveis leituras.

---

<sup>421</sup> Documento 13, Série Produção Intelectual. AMLB – FCRB.

<sup>422</sup> Datiloscrito de *Água viva*, Documento 02, Série Produção Intelectual. AMLB – FCRB.

<sup>423</sup> Datiloscrito de *Água viva*, Documento 02, Série Produção Intelectual. AMLB – FCRB.

Importa assinalar que o livro *Água viva* não foi apenas fonte para o jornal, como a escritora afirmou em entrevista, dizendo que não gostava de escrever para jornal e que por isso utilizava textos do livro que escrevia. Ao observar as datas e as diversas versões do texto, constatei que também aconteceu o inverso: o jornal se tornou fonte para o livro. Assim, a trajetória de Clarice na imprensa tem de ser valorizada não como um trabalho inferior ao dos livros, mas um trabalho que interferiu, influenciando a escrita do livro, assim como seus livros também interferiram na escrita para o jornal.

### **Água viva e as aproximações com o processo criativo de Maria Bonomi**

Clarice Lispector pintou 22 quadros, atualmente sob guarda no IMS e na FCRB ou compondo acervos pessoais. As pinturas de Clarice, produzidas entre as décadas de 1960 e 1970, só vieram à mostra oficialmente em 2009, na Exposição *Clarice Pintora*, realizada pelo IMS.

O tema da pintura apareceu em diferentes livros que escreveu, como *Para não esquecer*, *A descoberta do mundo*, *Água viva* e *Um sopro de vida*, mas foi nestes dois últimos que Clarice se alongou mais na abordagem do processo de criação na pintura. Destaco a importância de pensar a relação entre os quadros pintados por ela e *Água viva*, entendendo que, na escrita desse livro, a pintura é um tema central. Clarice criou uma personagem que é uma pintora e em alguns momentos chegou a descrever os quadros que ela própria pintou.

Pretendo neste momento conhecer aspectos dos debates artísticos em evidência nas décadas de 1960 e 1970, especificamente a partir das obras de Maria Bonomi, artista plástica que foi amiga de Clarice Lispector e teve ampla produção na década de 1970, com gravuras que chamaram a atenção da escritora. Trago essas reflexões para pensar as possíveis aproximações entre a obra pictórica de Clarice Lispector e a da artista plástica. A partir dessa aproximação é possível fazer “outra” leitura de seu livro *Água viva*, além de oferecer pistas para pensar os quadros de Clarice — discussão que será aprofundada no capítulo 7.

O momento de escritura do livro e também da construção das pinturas de Clarice é considerado por Argan como uma época em que as relações entre realidade psicológica e realidade física estavam imbricadas. Isso não quer dizer que a arte teria autonomia em relação à realidade social, mas que nas décadas de 1960 e 1970 houve um movimento de aproximação

intencional à realidade física<sup>424</sup>. A arte é histórica<sup>425</sup>. As discussões da época, das quais Maria Bonomi participou, giravam em torno de uma “arte ambiental”, de um engajamento em relação ao presente, um posicionamento efetivo diante da realidade.

Essas noções permitem, ao mesmo tempo, enriquecer um olhar sobre o panorama artístico da época e pensar os quadros e livros de Clarice Lispector<sup>426</sup> e a relação destes com as obras de sua amiga Maria Bonomi, ou seja, pensar a relação da escrita de Clarice *com* as artes plásticas. Pensar a história *com* a literatura e *com* as artes de maneira mais ampla significa abordar uma perspectiva da história cultural que tem dupla dimensão, como afirma Shorske. Uma dimensão diacrônica ou vertical, que procura estabelecer as relações entre a atividade estudada com a mesma atividade em uma linha temporal, e outra horizontal, sincrônica, que busca refletir acerca da afinidade do objeto de estudo com outras atividades que surgem ao mesmo tempo em outros ramos da cultura.<sup>427</sup>

Pensar as relações entre Maria Bonomi e Clarice Lispector é compor um fragmento desse trabalho artesanal que é a escrita da história. Clarice demonstrou, por meio de sua obra, grande encanto pelas artes de modo geral, incluindo o cinema, a música e as artes plásticas. Gostava muito de ser fotografada e também retratada por meio da pintura. Chegou a posar para o pintor De Chirico, além de manter muitos contatos com outros artistas plásticos.

Mas, por que o interesse pelas artes plásticas quando poderia tomar outro ponto nesta grande teia que permeia a produção cultural? Primeiramente pela característica que aparece em todas as obras de Clarice, um apelo ao visual, como ela mesma diz: “Quando eu escrevo, misturo uma tinta à outra, e nasce uma nova cor”<sup>428</sup>. Em segundo lugar, acredito na existência de uma relação íntima entre sua literatura e os quadros pintados durante seus últimos anos de vida.

Quando relia uma biografia de Clarice e procurava traçar os contatos que ela tinha com artistas, deparei-me com o fato de que ela conheceu Maria Bonomi quando ainda morava nos Estados Unidos em 1958. Essa informação me levou a conhecer um pouco da obra de

---

<sup>424</sup> ARGAN, Carlo. *História da arte como história da cidade*. Tradução Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martis Fontes, 2005.

<sup>425</sup> Ver: BORDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Tradução Daniela Kern, Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo/Porto Alegre: Edusp/Zouk, 2008.

<sup>426</sup> É importante ressaltar que não pretendo “definir” as obras de Clarice dentro de um movimento artístico específico, já que ela mesma não procurava ser uma pintora profissional, nem sequer manifestou algum engajamento claro de suas pinturas em relação a escolas, grupos ou movimentos artísticos. As características identificadas e salientadas neste trabalho apenas oferecem “pistas” para a compreensão de sua obra.

<sup>427</sup> SHORSKE, Carl E. *Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo*. *Op. cit.*

<sup>428</sup> LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida: pulsões*. *Op. cit.* p. 169.

Bonomi, e não é de se espantar que me apaixonasse pelos seus escritos e obras plásticas, assim como Clarice, que nutria por eles grande afeto.

Uma das características que encontrei em Bonomi e que considero se aproximar da obra de Clarice é o apego pela madeira, que aparece tanto nas obras da década de 1970 de Bonomi como na construção de suas instalações e encontram correlação nos quadros de Clarice Lispector. Outro aspecto presente em ambas as artistas é a busca por uma arte não figurativa. Essa linguagem, constante na produção de Bonomi, pode ser percebida não somente nos quadros de Clarice, mas também em sua escrita, na qual tentou alcançar a essência das coisas, ir além das formas.

No âmbito do interesse de Clarice pelas artes plásticas, ela chegou a entrevistar vários artistas: Oscar Niemeyer, Carlos Scliar, Maria Bonomi, Fayga Ostrower, Augusto Rodrigues, Maria Martins, Mário Cravo, Djanira, Bruno Giorgi, Iberê Camargo e Caribé. Nessas entrevistas, realizadas entre 1968 e 1969 e publicadas na revista *Manchete* na seção *Diálogos possíveis com Clarice Lispector*<sup>429</sup>, a escritora apresentava muito interesse pelo processo de criação dos artistas.

Na entrevista com Bonomi, Clarice fez várias perguntas, dentre elas, o que teria levado Bonomi à gravura. A artista redirecionou a pergunta dizendo: “O que te levou à literatura, ou melhor, o que te levou a escrever? Minha resposta é igual à que você daria. É aquela mania de ficar procurando como dizer melhor o que se precisa dizer”<sup>430</sup>. Bonomi prosseguiu:

Sabe, eu pintava e desenhava mas não era bem o que queria. Tanto assim que tenho uma porção de desenhos daquele tempo em que riscava ou cavava com uma ponta por cima dos espaços pintados. Como consequência rasgava o papel ou sulcava o cartão. Enfim, estava procurando, mesmo sem saber, um outro resultado, algo de luz vindo por trás da imagem, um efeito que estruturasse o espaço e não apenas o preenchesse.<sup>431</sup>

Num livro editado em 2010 com seleção de crônicas de Clarice Lispector, no qual cada texto vem apresentado por uma artista, Bonomi escolhe a crônica *Brasília: esplendor*<sup>432</sup>. Ela fala de um “sentir visual” em Clarice e diz da brincadeira que praticavam juntas. Uma brincadeira de troca, em que Clarice se tornava a pintora e Bonomi a escritora. Essa informação diz muito sobre o interesse de Clarice por artes plásticas.

<sup>429</sup> *Idem. Entrevistas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

<sup>430</sup> *Idem, ibidem*. p. 173.

<sup>431</sup> BONOMI, Maria. *Apud LISPECTOR*, Clarice. *Entrevistas*. *Op. cit.* p. 174.

<sup>432</sup> LISPECTOR, Clarice. *Brasília esplendor*. In: \_\_\_. *Clarice na cabeceira: crônicas*. *Op. cit.* p. 93.

Em sua coluna no Jornal do Brasil, Clarice escreveu, em 1971, o texto *Carta sobre Maria Bonomi*<sup>433</sup> (Imagem 7), como um pedido de desculpas por não ter ido ao encerramento de sua exposição. Nomeou a mostra como “Exposição Águia”, pontuando que, já que reunia muitas obras sobre “terror”, poderia ser chamada “Exposição Terror”. Note-se bem o nome das obras que mais chamaram a atenção de Clarice, e logo nos deparamos com falas sobre seus quadros.<sup>434</sup>

PÁGINA 2 □ CADerno B □ JORNAL DO BRASIL □ Rio de Janeiro, sábado, 2 de outubro de 1971

## Clarice Lispector

### CARTA SÔBRE MARIA BONOMI

Amigo,

ouça-me pois quero falar. Desejo explicar a você — que deve ter ficado surpreendido — por que não fui ao encerramento da exposição de gravuras de Maria Bonomi. Exposição esta a que eu diria como título geral: Exposição Águia. Se bem que Maria tenha, entre outras, exposto uma série impressionante sobre o terror e nesse caso também poderia ser chamada Exposição Terror.

A exposição atraía uma multidão que precisava de uma verdade. E neste se abebrou até sentir-se saciada o plena. As gravuras de Maria são tocáveis e no entanto delas amana, como um véu o infável. Mesmo no MAM Maria improvisou um atelier e na frente dos visitantes fazia matrizes e gravava. O trabalho criador é tão misterioso que se podem ver os processos se elaborando e no entanto continuarem no seu mistério.

Não fui ao encerramento porque estava tão cansada — mas tão cansada que só podia fazer uma coisa: deixar-me cair

na cama e dormir. E resolvi que merecia ir para fora de Rio dormir por assim dizer uma semana. Meu subconsciente estava exausto, de tanto ser mexido, e sobrecarregado por eu ter caído — sem ter provocado — no chamado tumulto criador: não conseguia mais parar de escrever. Eu dava, dava e dava como sangue irrompe de uma veia seccionada. Estava também machucada e o meu bico de águia se partindo. Pretendia, quando refeita, de novo levantar-me e ter o impulso para um novo vôo talvez de águia, quisiera eu.

E que a idéia de Águia de Maria Bonomi me persegue.

A águia de grandes asas abertas e de longo bico adunco do marfim — pois é o que vejo na sua abstração — por um instante imobilizada. O suficiente para que Maria pudesse lhe capturar a imagem majestosa e projetá-la na solidez maciça da madeira, matéria-prima assaz nobre.

Imagino Maria no seu atelier usan-

do mal — de onde saem formas e cores e palavras.

Vi as matrizes. Pesada devia ter sido

a cruz de Cristo se era feita desta sólida madeira compacta e opaca e real que

Maria Bonomi usou. Nada sei sobre o exer-

cício interior, espiritual da Maria até que

nasça a gravura. Desconho que é o mes-

mo processo que o meu ao escrever al-

guna coisa mais séria do que a seção

dos sábados, mais séria no sentido de

mais funda. Mas que processo? Respon-

de o objeto da arte. Até que chegasse o

momento que eu esperava atingir em

que me sentiria pronta para receber a

matriz e pendurá-la na parede. E enfim

chamaria pessoas para comemorarmos a

Águia.

Mas quando voltei do lugar onde

tinha ido dormir — ois que vejo surpre-

sa na sala a própria Águia. Foi um cho-

que de magnificência. Eu ainda não me-

reia, mas ela estava tão bela que pan-

sei os que não merecem talvez sejam os

que mais carecem.

A matriz grande e pesada — dá uma

tal liberdade à sala! É que Maria Bonomi

gravou a íntima realidade vital da

águia e não sua simples aparência.

Convidou desde já meus amigos pa-

ra virarem ver. Está bem na entrada da sa-

la, e com luz especial para serem notadas

as saliências e reentrâncias da escrava

madeira imantada. E como se eu esti-

vesse sentindo a constante e subjetiva

presença de Maria em casa. Fiquei feliz.

Sua  
Clarice.

Imagem 7 - Carta de Clarice a Maria Bonomi no *Jornal do Brasil*. In: LAUDANNA, Mayra. *Da gravura a arte pública*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

Nessa “carta”, Clarice comentou que sua amiga Bonomi pediu que ela escolhesse uma de suas xilogravuras. Não medindo ainda o tamanho do pedido, Clarice escolheu não a gravura, mas a matriz da obra *Águia*. A escritora chamava a atenção de Bonomi para as matrizes, algo que renderia à gravadora e pintora uma mudança de olhar sobre seu próprio fazer artístico. Com referência à obra, então pendurada na parede de sua sala, Clarice comentou: “A matriz grande e pesada — dá uma tal liberdade à sala! É que Maria Bonomi gravou a íntima realidade vital da águia e não sua simples aparência”<sup>435</sup>.

<sup>433</sup> LISPECTOR, Clarice *Apud* Laudanna, Mayra. *Da gravura a arte pública*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

<sup>434</sup> LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos*. Op. cit. p. 122.

<sup>435</sup> LISPECTOR, Clarice *Apud* LAUDANNA, Mayra. *Maria Bonomi: da gravura à arte pública*. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, Imprensa Oficial do estado de São Paulo, 2007. p. 154.

Esses relatos oferecem pistas para pensar os quadros de Clarice. A maioria deles, com exceção de três, é feita sobre madeira, matéria muito admirada por Clarice e utilizada pela “pintora inventada” de *Água viva*. Assim como Bonomi, a escritora também buscou captar em seus livros e quadros algo para além da aparência, algo que ultrapassa o figurativo.

A carta publicada na coluna de jornal insinua que essa brincadeira foi além da troca imaginária entre as duas amigas, resultando em inspiração para a criação de seus livros:

Há entre mim e Maria Bonomi um tipo de relação extremamente confortadora e bem lubrificada. Ela é eu e eu é ela e de novo ela é eu. Como se fôssemos gêmeas de vida. E o livro que eu estava tentando escrever e que talvez não publique corre de algum modo paralelo com a sua xilogravura. Inclusive o ela-eu-eu-ela-ela-eu é devidamente e publicamente registrado e lacrado pelo fato de eu ser madrinha de batismo de seu filho Cássio. Maria escreve meus livros e eu canhestramente talho a madeira. E também ela é capaz de cair em tumulto criador — abismo do bem e do mal — de onde saem formas e cores e palavras.<sup>436</sup>

O livro que Clarice disse estar escrevendo é *Água viva*, com a narrativa de uma personagem sem nome, uma pintora que larga os pincéis e se arrisca a escrever. Note-se que os quadros descritos por Clarice em *Água viva* são os mesmos pintados por ela na década de 1970. Vejo neles sentimentos e expressões que estão muito próximos das obras apresentadas na exposição de Bonomi, mencionada anteriormente, como o tema do terror, a preocupação em gravar a “íntima realidade vital” e não apenas a aparência das coisas.

Acredito não só que Clarice estava “fazendo de conta” ser Bonomi em *Água viva*, mas que de fato seu livro correu paralelo à xilogravura de Bonomi, assim como os quadros que pintou naquele momento.

Com referência à gravura em madeira, Bonomi enfatiza:

Não se trata de reproduzir uma imagem, mas de “achá-la pela execução numa superfície. [...] Na madeira o “instrumento mão” encontra coerência entre o que se fixa e como se fixa. Na madeira não se perde o que quero dizer, isto no sentido de dizer diretamente, sem criar climas ou halos de interferência. A xilogravura me traduz melhor, pois me limito ao essencial. O branco sobre o preto ou vive-versa, os topos e o fio, são alfabeto telegráfico e veloz. Na xilogravura comunico imediatamente e nada se perde. Quero falar violentamente de toda esta violência que nos circunda. Por enquanto só consegui com a xilogravura. Árvore, polpa e ferros.<sup>437</sup>

---

<sup>436</sup> *Idem, ibidem.* p. 154.

<sup>437</sup> BONOMI, Maria *Apud* LAUDANNA, Mayra. *Maria Bonomi: da gravura à arte pública*. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, Imprensa Oficial do estado de São Paulo, 2007. p. 154.

Ao afirmar que na xilografia ela se comunica imediatamente, Bonomi explora o ato de gravar. A técnica da gravura é complexa e nela se mescla a possibilidade de gravar imagens e palavras. Na palavra xilografia, o sufixo grafia remete à escrita, o que me faz ver/ler os quadros de Clarice pelas marcas neles presentes, riscadas, cavadas, gravadas no suporte madeira. Seriam elas escritas sobre madeira? Uma forma de comunicar-se pela madeira? Este é um exemplo do complexo exercício de “pensar *com*” a arte.

Clarice, do mesmo modo que Bonomi, parecia procurar nos seus quadros a imagem contida na madeira. Assim falou sobre o seu estilo de pintura em uma passagem de *Um sopro de vida*:

Vivo tão atribulada que não aperfeiçoei mais o que inventei em matéria de pintura. Ou pelo menos nunca ouvi falar desse modo de pintar: consiste em pegar uma tela de madeira — pinho de riga é a melhor — e prestar atenção às suas nervuras. De súbito, então vem do subconsciente uma onda de criatividade e a gente se joga nas nervuras acompanhando-as um pouco — mas mantendo a liberdade. Fiz um quadro que saiu assim: um vigoroso cavalo com longa e vasta cabeleira loura no meio de estalactites de uma gruta. É um modo genérico de pintar. E, inclusive, não se precisa saber pintar: qualquer pessoa, contanto que não seja inibida demais, pode seguir essa técnica de liberdade.<sup>438</sup>

Nesse trecho do livro, Clarice descreveu um dos quadros pintados por ela no mesmo período de escrita do texto. E foi além na descrição, trazendo a tentativa de seguir as nervuras da madeira como se procurasse encontrar nelas o próprio motivo para o quadro.

A obra de Maria Bonomi, assim como a de Clarice, é de produção intensa, vasta e complexa. Bonomi não se limitou, ao longo da carreira, às gravuras. Atuou como artista engajada no sentido de uma arte que visa transformar o espaço público. Por isso, ainda que Clarice não tivesse acompanhado em vida as obras públicas de Bonomi que surgiram na década de 1970, considero-as imprescindíveis para pensar *com* a história e *com* a literatura de Clarice.

A xilografia é uma técnica antiga que ganhou destaque no século XX entre artistas preocupados com uma arte engajada. De lá pra cá, cada vez mais se transforma com os recursos tecnológicos e com os debates artísticos. Consiste em criar linhas por meio de sulcos provocados por um instrumento cortante na superfície de uma madeira plana, seja nos veios ou no topo. Funciona como uma superfície em negativo, na qual se utiliza a tinta que em seguida é prensada para fixar a imagem em positivo no papel. Por permitir a tiragem de

---

<sup>438</sup> LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. Op cit. p. 50.

inúmeras imagens, é considerada uma forma de arte “democrática”, ao alcance de muitas pessoas simultaneamente.

No Brasil são muitos os artistas que utilizaram e ainda utilizam essa técnica. O que impressiona na obra de Bonomi é que ela expande as técnicas da gravura para a criação de seus painéis, em suas instalações. Nas obras “públicas”, Bonomi constrói caixas de madeira com as imagens desejadas e nelas insere massa de cimento ao final. O que se pode observar é uma matriz com seus sulcos e relevos de forma expandida, a ser apreciada em espaços abertos e dirigida para o público.

Bonomi tem preocupação em abordar a cidade: “Sempre desenhei, pintei e gravei a cidade”<sup>439</sup>. E “tinha vontade de projetar para modificar o que havia a minha volta”<sup>440</sup>. A respeito de suas gravuras ampliadas no espaço, ela acentua:

Faço gravura. Escavo sulcos. Produzo imagens que podem ser habitadas visualmente. Ao ampliar essas imagens não mais ilustrativas, posso envolver também o nosso corpo, de braços abertos. Graças ao novo dimensionamento, surge um convívio pleno, quase de transeunte num espaço sensibilizado.<sup>441</sup>

A arte pública nasce de uma necessidade política; é aquilo que, segundo Bonomi, promove “celebração emotiva, de visualidade coletiva, localizada, permanente, gratuita, induzida e durável”<sup>442</sup>. A arte pública é intencional e procura interação com o público, deve ser algo impactante<sup>443</sup>. Para construção de suas obras, a artista destaca aspectos indispensáveis, como a facilidade de execução (executar de acordo com as possibilidades físicas), a localização, a frequência e a história. Faz um levantamento da história do lugar, do espaço, como ele é frequentado e com que finalidade.

Bonomi entende que o artista é responsável pelo ideário estético da cidade e pela formação do público. Deve ser engajado com o seu tempo, pois sua obra se torna referência: “Na era do descartável, a arte pública tem de ser muito sólida e durável, mesmo que seja na memória de quantos a vivenciam. A arte pública se opõe à transitoriedade, porque se torna referência: não pode ser frívola”<sup>444</sup>. Para a artista, não se trata de mera decoração no espaço urbano: “A arte pública não enfeita a cidade nem a transforma num museu ao ar livre. Ela pressupõe muito mais do que isso. Ela se impõe o dever de resgatar a formação do olhar da

<sup>439</sup> BONOMI, Maria. *Apud*. LAUDANNA, Mayra. *Maria Bonomi: da gravura à arte pública*. *Op. cit.* p. 15.

<sup>440</sup> *Idem, ibidem.* p. 15.

<sup>441</sup> *Idem, ibidem.* p. 16.

<sup>442</sup> *Idem, ibidem.* p.19.

<sup>443</sup> *Idem, ibidem.* p.20.

<sup>444</sup> *Idem, ibidem.* p. 24.

população e ao mesmo tempo o de se adequar ao entorno por uma inserção social no urbano”<sup>445</sup>.

Francisco Bosco, curador da exposição *De viés*, realizada em 2007 com obras de Maria Bonomi, diz que, em meio a falsos problemas duais, como “construtivismo versus expressividade, subjetividade versus história”<sup>446</sup>, Bonomi os equaciona, criando uma arte capaz de não se opor ao rigor estético, em que a gravura partilha questões com a arte pública. Bosco afirma que a singularidade de Bonomi está ligada ao que Herkenhoff chama de “politização do abstrato”<sup>447</sup>. Acrescenta que Clarice entendeu essa singularidade quando disse que Bonomi teria captado, na obra *Águia*, não só a aparência da *Águia*, mas sua “realidade vital”<sup>448</sup>.

O tema da arte abstrata e sua capacidade de expressar e/ou representar certamente se articula ao assunto de interesse desta dissertação. Afinal, por qual motivo as obras de escritores identificados como “realistas” se tornam facilmente “fontes” para o estudo em história e outras, como as de Clarice Lispector, são mais comumente tratadas em estudos de literatura? Por que uma obra figurativa pode oferecer dados “reais”, enquanto o abstrato permaneceria como algo hermético e sem ligação com o real?

Como diz Francisco Bosco, citando Adorno, “é precisamente em algumas dessas obras não-figurativas, obras vanguardistas por muitos acusadas de ‘formalistas’ e ‘alienadas’, que se pode encontrar a interpretação mais aguda e impactante da realidade”<sup>449</sup>. Concordo com Clarice Lispector quando ela realça que “tanto em pintura como em música e literatura, tantas vezes o que chamam de abstrato me parece apenas o figurativo de uma realidade mais delicada e mais difícil, menos visível ao olho nu”<sup>450</sup>. É preciso dominar certos códigos, como diz Bourdieu<sup>451</sup>, mas acima de tudo é preciso ter sensibilidade, acreditar em uma escrita da história que anda de mãos dadas com as subjetividades, que é feita com o corpo e a alma, com o físico e o coração.

Diria que a noção de arte pública defendida por Bonomi abarca muito mais que o espaço do quadro, o que permite pensar não somente as obras pictóricas de Clarice Lispector, mas também sua literatura. Sua escrita invade um espaço para além do livro, invade o mundo

---

<sup>445</sup> *Idem, ibidem.* p.27.

<sup>446</sup> BOSCO, Francisco. In: BONOMI, Maria. *De viés*. Catálogo da exposição realizada em 2007 e 2008, Paraná, Museu Oscar Niemeyer. p. 18.

<sup>447</sup> *Idem, ibidem.* p. 18.

<sup>448</sup> *Idem, ibidem.* p. 18.

<sup>449</sup> *Idem, ibidem*, p. 25.

<sup>450</sup> LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p.31.

<sup>451</sup> BORDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. *Op. cit.*

de leitores que se entregam a ela, por meio de sua visualidade, de sua escrita “encantatória”. Essas noções conduzem a refletir sobre um fazer artístico que não é isolado, que é cultural, e que está em permanente relação com o ambiente, com o espaço. A literatura de Clarice possibilita pensar uma obra que, por meio da linguagem (escrita ou pintada), expande os limites do livro e nos invade com um mundo todo inventado, com uma realidade “transfigurada”.

Voltemos à brincadeira do “faz de conta” entre Maria Bonomi e Clarice Lispector para enriquecer as reflexões acerca de seu livro *Água viva*. Em pesquisa ao acervo de Clarice Lispector na FCRB e no IMS, pude observar uma característica muito interessante nos quadros de Clarice que não poderiam ser analisadas apenas pelas reproduções fotográficas dos quadros<sup>452</sup>. Alguns deles se aproximam da técnica da xilogravura, pois apresentam sulcos feitos na madeira por caneta. Em vários de seus quadros, Clarice fez um contorno com caneta e pincéis coloridos que depois preencheu com tinta. Assim, acredito que a aproximação entre Maria Bonomi e Clarice Lispector não se dá em relação às xilogravuras e quadros prontos, mas no “como fazer”, no processo criativo. Clarice, assim como Bonomi, parecia procurar as figuras na madeira, muitas vezes cavando com a própria caneta a madeira, e por meio desse processo se aproximou das técnicas adotadas por sua amiga.

Um dos quadros me chamou a atenção em especial: *Eu te pergunto por quê?* (Imagem 8). Mede 32 x 34 cm e tem como suporte a madeira. Traz registrada a data de 13 de maio de 1976. Nele, Clarice deixou aparente a matéria de seu suporte, material pelo qual a autora manifesta grande apreço: a madeira. No canto inferior direito, escreveu o título do quadro, vincando e retirando a tinta com a ponta de uma caneta preta.

---

<sup>452</sup> Os quadros de Clarice não possuem catálogo específico, mesmo da exposição realizada no IMS existe apenas um folheto que traz três dos quadros expostos (*Medo, Sem sentido e Gruta*). A única fonte que traz todos os quadros fotografados é o livro: IANNACE, Ricardo. *Retratos em Clarice Lispector: literatura, pintura e fotografia. Op. cit.*



Imagen 8 - LISPECTOR, Clarice. *Eu te pergunto por que?*, 13 de maio de 1975, Técnica mista sobre madeira, 32 x 34 cm. AMLB – FCRB.

O quadro apresenta alguns escritos raspados sobre a madeira, provavelmente feitos com o mesmo instrumento. Sobre os escritos há manchas de tinta colocadas no centro da composição e nas extremidades inferiores, nas cores amarela, verde e vermelha. As manchas chegam a encobrir as letras gravadas por baixo, criando uma textura que dificulta e até impede a leitura do que está escrito. A única palavra que consegui ler foi “pânico”.

O quadro foi produzido com técnica mista. As tintas nas cores azul, vermelha e amarela se misturam apenas em seus limites; são manchas de tinta que parecem ter sido depositadas por cima dos escritos propositadamente, com intenção de ocultar o que anteriormente havia sido escrito. A obra pode evidenciar um momento de criação frenética, pulsante, violenta, por conta da forma como a tinta é depositada na madeira. Segundo Iannace,

Eu te pergunto por quê? define-se como experimento literalmente abstrato. Sobre pinho reaproveitado, onde vincos brancos denunciam que certa vez a madeira servira como objeto de apoio para escrita (estrias na superfície), tintas, amarela, verde, vinho e vermelha se verticalizam muito livremente, insinuando composição em ritmo frenético.<sup>453</sup>

<sup>453</sup> IANNACE, Ricardo. *Retratos em Clarice Lispector: literatura, pintura e fotografia*. Op. cit. p. 69.

O vermelho/vinho chega a parecer sangue arrancado da madeira quando nela Clarice procurou talhar as palavras. A pintura *Eu te pergunto por quê?* e a gravura de Maria Bonomi, que atraiu a atenção de Clarice, denominada *Águia* (Imagem 9), têm em comum o fato de ambas terem nascido da madeira, de ambas pretenderem encontrar uma forma que procura captar a essência das coisas, como a essência da *Águia* em Maria Bonomi, e, em Clarice, a própria essência da criação, do momento criativo na escritura e na pintura, que é violento, doloroso.

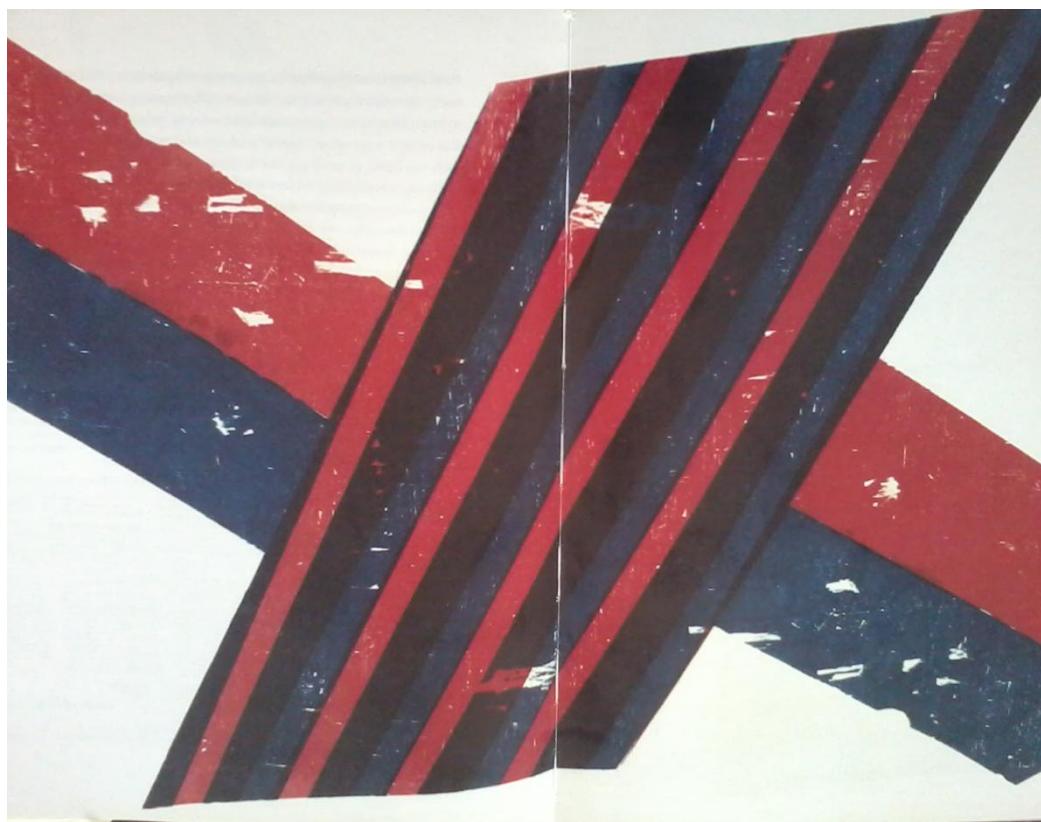


Imagen 9- BONOMI, Maria. *A Águia*, 1967. Xilografia, 102 x 155cm (75 x 122 cm). Coleção Haron Cohen. In: LAUDANNA, Mayra. *Da gravura a arte pública*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

Na obra de Clarice parece haver um encontro permanente, quase que uma fusão entre a escrita e a pintura evidenciada pelas palavras que escreveu e pela tinta que utilizou. Talvez o jogo não seja realmente contar uma história por meio das palavras, mas escrever colorido, escrever fundindo a palavra com a pintura. O “dolorido” vermelho de sua tela se confunde também com o vermelho escuro de *Águia*.

No título dessa pintura, Clarice questiona quem olha o quadro: *Eu te pergunto por quê?* Qual porquê Clarice estaria buscando? Talvez questionasse a violência dentro de si, que era fonte para criação? Violência criativa que gera “pânico”, como na palavra que se pode ler? O quadro, em sua dimensão “natural”, em grande parte deixa aparente a madeira. Lembra quase um ritual mágico, uma pintura mágica que vem ao encontro do livro *Água viva* por tratar o momento da criação como um momento doloroso. É desse momento doloroso que fala o livro: “Não vê que isto aqui é como filho nascendo? Dói. Dor é vida exacerbada. O processo dói. Vir-a-ser é uma lenta e lenta dor boa. É o espreguiçamento amplo até onde a pessoa pode esticar”,<sup>454</sup>.

---

<sup>454</sup> LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. *Op. cit.* p. 64.

## Capítulo 7

### Esboços em pintura e escrita: em busca de um estilo

*Escrevo-te como exercício de esboços antes de pintar.*<sup>455</sup>

No datiloscrito de *Água viva* não vejo um livro pronto, mas escritos em movimento, inacabados; são esboços para escrita e pintura. Os documentos do percurso criativo da artista possibilitam reflexões as mais diversas sobre o processo de criação. É por isso que, neste último capítulo, trato a versão datilografada de *Água viva* (ver Imagem 10) na qual aparecem várias epígrafes para o livro que foram excluídas da publicação — mantendo-se apenas a epígrafe de Michel Seuphor — e que podem ser pensadas como um itinerário para desenvolvimento do futuro texto de Clarice Lispector. Esta será a porta de entrada para abordar o processo criativo em *Água viva* e sua ligação inextrincável entre pintura e escrita.

Durante a segunda parte da dissertação, busquei refletir sobre o “como fazer”, sobre os métodos e o processo criativo da artista. Penso que este caminho de análise tem como ponto essencial entender o processo de criação como a procura por um estilo de escrita, que é também um estilo de vida. Dessa maneira, ao falar do processo de criação, estou falando também de um processo em se fazer como obra de arte, construir-se como indivíduo pensante.

As relações estabelecidas pela autora com seu livro *Água viva*, mergulhando numa nova experimentação com a linguagem e, principalmente, no questionamento dos gêneros literários, como visto na primeira parte desta dissertação, são tentativas de encontrar seu próprio estilo de escrita, que é, simultaneamente, uma forma de se fazer como escritora, autora, pessoa. Ao questionar o processo criativo em seu livro e buscar um tipo de escrita que se aproxima de outras linguagens, ou seja, uma escrita que não quer ser puramente escrita, que não quer contar história, quer se fundir com a música e a pintura, Clarice precisou reinventar uma escrita que atendesse a seus anseios. Foi preciso se reinventar como pessoa, reinventar-se enquanto obra de arte que deve ser construída nos mínimos detalhes em um trabalho artesanal.

O objetivo principal deste capítulo é pensar o processo de criação de Clarice Lispector em *Água viva*, em seus esboços de escrita e de pintura como um movimento que parte do

<sup>455</sup> LISPECTOR, Clarice. *Água viva. Op. cit.* p. 18.

desejo de descobrir um estilo. Analiso a construção da obra de arte, o texto produzido por Clarice, em relação ao que Foucault chama de “estética da existência” e que Deleuze denomina “estilo”.

As várias faces de Foucault e a multiplicidade de possibilidades de uso de seus trabalhos são constantemente evidenciadas na bibliografia sobre o autor. Em entrevista, o próprio Foucault falou dessas possibilidades:

Meu discurso é, evidentemente, um discurso de intelectual e, como tal, opera nas redes de poder em funcionamento. Contudo, um livro é feito para servir a usos não pensados por aquele que o escreveu. Quanto mais houver novos usos possíveis, imprevistos, mais eu ficarei contente.

Todos os meus livros, seja *História da loucura* seja outro podem ser pequenas caixas de ferramentas. Se as pessoas querem mesmo abri-las, servirem-se de tal frase, tal ideia, tal análise como de uma chave funda, ou uma chave-inglesa, para produzir um curto-círcuito, desqualificar, quebrar os sistemas de poder, inclusive, eventualmente, os próprios sistemas de que meus livros resultaram... pois bem, tanto melhor!<sup>456</sup>

Foi mexendo nessa caixa de ferramentas que encontrei uma chave importante para pensar o processo de criação de Clarice Lispector em meio aos temas abordados por Foucault, na década de 1980, já nos seus últimos escritos, especialmente em *O cuidado de si*<sup>457</sup>.

Roger Pol-Droit, ao apresentar as várias faces de Foucault, a partir da leitura de Deleuze sobre o autor, diz que seu pensamento teve destaque em três eixos: do saber, do poder e do cuidado de si<sup>458</sup> — a importância deste foi percebida por Pol-Droit nas últimas obras de Foucault. Para ele, Foucault se voltou aos gregos para entender a forma como governaram aos outros e a si mesmos.

Para compreender um pouco mais, vale ter em mente o itinerário que, de 1970 a 1984, conduziu Foucault do problema geral da “vontade de saber” (o que designa exatamente este mecanismo motor do Ocidente? Como ele foi agenciado, modificado, dobrado em diferentes regimes?) à questão da constituição do sujeito individual, por meio do “governo de si” e dos exercícios espirituais praticados pelos filósofos gregos e latinos. O fio condutor deste percurso é, finalmente, a ideia de que a verdade é sempre, apenas, o produto de um jogo de forças, o resultado de um agenciamento — complexo, singular, móvel — de poderes em luta, e não alguma realidade incorruptível ou eterna. Isto pode ajudar a compreender em que sentido Foucault afirma buscar “desprender-se de si mesmo”, em seus dois últimos

<sup>456</sup> FOUCAULT, Michel. *Entrevistas*. Roger Pol-Droit. Tradução Vera Porto Carrero e Gilda Gomes Carneiro. São Paulo: Graal, 2006. p. 52.

<sup>457</sup> FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. v. 3. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

<sup>458</sup> *Idem, ibidem*. p. 29.

livros, ao se interrogar sobre a emergência do sujeito sexual, voltando, através dos caminhos da Antiguidade e também da ética, a uma visão estética da existência.<sup>459</sup>

Assim, é preciso entender que existem agenciamentos na construção da verdade. O que os gregos fizeram foi agir conforme a sua própria ética, construindo seus próprios valores que guiaram o governo dos outros e de si mesmos. Gilles Deleuze, no livro *Conversações*, esclarece essa noção. No capítulo intitulado *A vida como obra de arte*, Deleuze destaca a importância do “pensar” nas obras de Foucault. Para ele, o que está em jogo nos últimos livros do autor “é a descoberta de um pensamento como processo de subjetivação”<sup>460</sup>; “a existência não como sujeito, mas como obra de arte”<sup>461</sup> é o que destaca como fase do “pensamento-artista”. Foi nesse momento que Foucault se interessou pela existência como obra de arte, e o próprio pensar como modos de subjetivação, modos de se fazer.

Deleuze faz ver que, para transpor uma linha de força, é preciso fazer uma “dobra”, dobrar as forças, estabelecendo uma relação consigo mesmo e contra o poder. Essa “dobra” é a maneira de dobrar as forças de fora, mantendo consigo mesmo uma relação ética:

Foi o que os gregos inventaram, segundo Foucault. Não se trata mais de formas determinadas, como no saber, nem de regras coercitivas, como no poder: trata-se de regras facultativas que produzem a existência como obra de arte, regras ao mesmo tempo éticas e estéticas que constituem modos de existência ou estilos de vida.<sup>462</sup>

Esses modos de existência são processos de cuidado de si que vão além do saber e do poder, mas que são constantemente recapturados pelo poder; por isso devem ser variáveis e constantemente reinventados. Deleuze ressalta que “a constituição dos modos de existência ou dos estilos de vida não é somente estética, é o que Foucault chama de ética, por oposição à moral”<sup>463</sup>. Não é moral porque não dita o que é certo ou errado segundo as lógicas externas, mas ética porque estabelece uma relação consigo mesmo e suas próprias regras que são facultativas. Daí me interessa particularmente as considerações que Deleuze faz sobre os escritos de Foucault: “O estilo, num grande escritor, é sempre também um estilo de vida, de

---

<sup>459</sup> FOUCAULT, Michel. *Entrevistas. Op. cit.* p. 38.

<sup>460</sup> DELEUZE, Gilles. *Conversações 1972-1990*. Tradução Peter Pal Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p. 120.

<sup>461</sup> *Idem, ibidem.* p. 120.

<sup>462</sup> *Idem, ibidem.* p. 123.

<sup>463</sup> *Idem, ibidem.* p. 125.

nenhum modo algo pessoal, mas a invenção de uma possibilidade de vida, de um modo de existência”<sup>464</sup>.

Entender o estilo de um escritor como um estilo de vida é, portanto, compreender que um escritor pode estabelecer regras, agindo de forma ética com aquilo que considera plausível para si mesmo, quebrando as forças de poder e inventando um estilo de escrita que é simultaneamente um modo de vida. Da mesma forma, quando Clarice reelaborava incansavelmente seu texto, ela elaborava um estilo próprio e, ao mesmo tempo, uma forma de se autotrabalhar como indivíduo, construindo a si mesma como obra de arte.

No livro *Foucault*<sup>465</sup>, Gilles Deleuze aprofunda sua reflexão no assunto das dobras do pensamento, da subjetivação. Ele afirma que, ao pensar nas dobras, Foucault coloca em crítica a interioridade. Para Deleuze, é possível estabelecer dobras, processos de subjetivação que ocorrem a partir do lado de fora. As dobras, os modos de pensar diferente e de subjetivação são tomados como históricos e não universais. Quando Foucault retorna aos gregos, tem a compreensão de que os modos que encontraram para governarem a si mesmos foram modos possíveis para aquela época e para aquele lugar. A subjetivação, a dobra, só pode ocorrer a partir desse “de fora”, a partir do poder e do saber, mas institui algo distinto desses dois termos. O lado de dentro é aquele lugar onde o homem se aloja e que, segundo Foucault, a partir do século XIX passa a ser dentro da linguagem e do trabalho<sup>466</sup>. Sobre essa relação consigo, Deleuze diz que “a ideia fundamental de Foucault é a de uma dimensão da subjetividade que deriva do poder e do saber, mas que não depende deles”<sup>467</sup>. Dessa maneira, a subjetivação se faz, sobretudo, por uma dobra do lado de fora, onde se constrói uma relação de afeto consigo mesmo.

Em entrevista de 1984 publicada no livro *Ditos e escritos*<sup>468</sup> (volume cinco), Foucault volta a falar do “cuidado de si”. Esclarece que sua preocupação, desde suas primeiras investigações, esteve centrada nas relações entre o sujeito e os jogos de verdade. Volta-se aos gregos para entender o que ocorre em “um exercício de si sobre si mesmo através do qual se procura se elaborar, se transformar e atingir um certo modo de ser”<sup>469</sup>. Trata então dos modos que os gregos encontraram como práticas de liberdade. Daí o problema ético é importante, pois o leva a pensar a forma como eticamente os gregos lidavam com a liberdade: “O cuidado

---

<sup>464</sup> *Idem, ibidem.* p. 126.

<sup>465</sup> DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Tradução Cláudia Sant’Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2005.

<sup>466</sup> *Idem, ibidem.* p. 104 .

<sup>467</sup> *Idem, ibidem.* p. 109.

<sup>468</sup> FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade e política*. Ditos e escritos V. Tradução Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

<sup>469</sup> *Idem, ibidem.* p. 265.

de si constitui, no mundo Greco-romano, o modo pelo qual a liberdade individual — ou a liberdade cívica, até certo ponto — foi pensada como ética”<sup>470</sup>. Para Foucault, o cuidado de si requer principalmente o conhecimento de si mesmo. Não existe cuidado de si sem o conhecimento de si. Esse exercício de liberdade é também um exercício político.

A liberdade é, portanto, em si mesma política. Além disso, ela também tem um modelo político, uma vez que ser livre significa não ser escravo de si mesmo nem dos seus apetites, o que implica estabelecer consigo mesmo uma certa relação de domínio, de controle, chamada de *archê* — poder, comando.<sup>471</sup>

Foucault aponta que, com o cristianismo, houve uma mudança em relação ao cuidado de si. O que está em jogo é a salvação depois da morte. Mas as renúncias estabelecidas diferem das feitas pelos gregos porque estes estavam centrados em si mesmos. No cristianismo há uma obediência a regras morais que são externas. Em outra entrevista do mesmo ano, ele falou novamente sobre essa visão estética da existência:

Na Antiguidade, a vontade de ser um sujeito moral, a busca de uma ética da existência eram principalmente um esforço para afirmar a sua liberdade e para dar à sua própria vida uma certa forma na qual era possível se reconhecer, ser reconhecido pelos outros e na qual a própria posteridade podia encontrar um exemplo.<sup>472</sup>

A elaboração da vida como obra de arte parte da noção de que estabelecemos regras e estilos a partir do nosso próprio meio cultural; são simultaneamente práticas de liberdade. Para Márcio Alves da Fonseca, o cuidado de si é uma atitude de governo de si. Governo implica ações que visam controlar condutas; assim, governar a si mesmo é estabelecer uma atitude crítica, desconfiando dessas normas morais que buscam controlar condutas e partindo em busca de uma atitude que visa à liberdade e o governo de si mesmo.<sup>473</sup>

No livro *O cuidado de si*<sup>474</sup>, o último volume de *História da sexualidade*, Foucault retoma os escritos da Antiguidade — seja na interpretação de sonhos, seja na meditação, na reflexão e nos cuidados com o corpo —, como no caso do livro de Artemidoro, que escreveu

---

<sup>470</sup> *Idem, ibidem.* p. 267.

<sup>471</sup> FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade e política*. Ditos e escritos V. Tradução Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

<sup>472</sup> *Idem, ibidem.* p. 290.

<sup>473</sup> ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de, VEIGA-NETO, Alfredo, SOUZA FILHO, Alípio de. (Org.) *Cartografias de Foucault*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. p. 244.

<sup>474</sup> FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. v. 3. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1990. p. 46 e 47.

no século II d.C. e apresentou distintas formas possíveis dos atos sexuais, para mostrar que não se trata de manuais morais. Quando aborda a cultura de si, Foucault diz:

Em compensação, o que marca nos textos dos primeiros séculos — mais do que novas interdições sobre os atos — é a insistência sobre a atenção que convém ter para consigo mesmo; é a modalidade, a amplitude, a permanência, a exatidão da vigilância que é solicitada; é a inquietação com todos os distúrbios do corpo e da alma que é preciso evitar por meio de um regime austero; é a importância de se respeitar a si mesmo, não simplesmente em seu próprio status, mas em seu próprio ser racional, suportando a privação dos prazeres ou limitando o seu uso ao casamento ou à procriação. Em resumo — e em primeiríssima aproximação —, essa majoração da austeridade sexual na reflexão moral não toma a forma de um estreitamento do código que define os atos proibidos, mas a de uma intensificação da relação consigo pela qual o sujeito se constitui enquanto sujeito de seus atos.<sup>475</sup>

As relações consigo são, como já dito, relações de autoconhecimento, são relações em que o próprio objeto de conhecimento é o “si mesmo”. Esse cuidado de si passa a ser uma prática social<sup>476</sup>. Foucault conclui em sua análise da Antiguidade:

Assim, no refinamento das artes de viver e o cuidado de si, esboçam-se alguns preceitos que parecem bem próximos daqueles cujas formulações serão encontradas nas morais ulteriores. Mas essa analogia não deve provocar ilusão. Essas morais definirão outras modalidades da relação consigo: uma caracterização da substância ética a partir da finitude, da queda e do mal; um modo de sujeição na forma da obediência a uma lei geral que é ao mesmo tempo vontade de um deus pessoal; um tipo de trabalho sobre si que implica decifração da alma e hermenêutica purificadora dos desejos; um modo de realização ética que tende à renúncia a si. Os elementos do código concernentes à economia dos prazeres, à fidelidade conjugal, às relações entre homens, poderão muito bem permanecer análogos. Eles então farão parte de uma ética profundamente remanejada e de uma outra maneira de constituir-se a si mesmo enquanto sujeito moral de suas próprias condutas sexuais.<sup>477</sup>

Deleuze, ao tratar do estilo como um modo de vida, lembra que também os filósofos elaboram estilos ao longo da escrita<sup>478</sup>. Da mesma maneira, nós, historiadores, reelaboramos constantemente nosso estilo e com isso nos inventamos também como obra de arte. Inventamos um estilo a partir da própria escrita. É na escrita e no processo de criação que a história se aproxima do artístico. O “estilo”, como diz Peter Gay, “é a arte da ciência do

---

<sup>475</sup> *Idem, ibidem.* p. 46 e 47.

<sup>476</sup> *Idem, ibidem.* p. 58.

<sup>477</sup> *Idem, ibidem.* p. 235.

<sup>478</sup> DELEUZE, Gilles. *Conversações 1972-1990*. Tradução Peter Pal Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

historiador”<sup>479</sup>. Aproximamo-nos assim do fazer de Clarice porque também elaboramos e reinventamos a todo momento um estilo que parte do poder e do saber, ou seja, que tem suas referências do lado de fora, do exterior, mas que ao mesmo tempo procura estabelecer uma dobra do poder, uma forma de pensar diferente, de resistência e de afeto consigo e com as noções éticas que estipulamos para nosso fazer. É por meio da escrita que, nós, historiadores, assim como os literatos, construímos um estilo que também é nosso estilo de vida, que nos fazemos enquanto obra de arte.

Quanto ao estilo na história, Peter Gay argumenta que existem historiadores que escrevem de diferentes maneiras. Gibbon seria o “cínico moderno entre políticos antigos”, Ranke “o crítico respeitoso”, Maculay o “sibarita intelectual” e Burckhardt “o poeta da verdade”. Para ele, estilo não é apenas forma, é forma e conteúdo: “É forma e é conteúdo, entrelaçados para formar a tessitura de toda arte e todo ofício — e também a história”<sup>480</sup>. Assim, o estilo, ao mesmo tempo em que transforma e molda o conteúdo, é também modificado por ele. Não existem estilos e conteúdos de formas isoladas; eles são influenciados um pelo outro a todo instante. O estilo também sofre influências da cultura do historiador e de suas crenças, como afirma Gay.<sup>481</sup>

O estilo é o desenho no tapete — a indicação inequívoca, para o colecionador informado, do local e época de sua origem. É também a marca nas asas da borboleta — a assinatura inconfundível, para o lepidopterista atento, de sua espécie. E é o gesto involuntário da testemunha no banco dos réus — o sinal infalível, para o advogado observador, da prova oculta. Deslindar o estilo é, pois, deslindar o homem.<sup>482</sup>

Segundo Gay, o estilo se refere a um lugar, uma época, uma cultura, mas também é um gesto que fala do próprio homem. Em toda a obra de Clarice se evidencia um estilo marcado pela busca de uma escrita fluida, uma leitura que deve ser feita em movimento rápido dos olhos, que não traz uma pontuação com pausas durante o texto, marcando um estilo próprio. O ritmo narrativo que imprimia ao seu texto é único, define seu texto e a ela mesma, simultaneamente. Também nós, historiadores, ao escrever carregamos nosso próprio texto, ainda que de início não percebamos nele um estilo de escrita. O estilo literário de um historiador, composto por forma e conteúdo, será um estilo determinado por suas crenças,

<sup>479</sup> GAY, Peter. *O estilo na história*: Gibbon, Ranke, Macaulay, Burckhardt. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 196.

<sup>480</sup> *Idem, ibidem*. p. 17.

<sup>481</sup> *Idem, ibidem*. p. 20.

<sup>482</sup> *Idem, ibidem*. p. 21.

seus afetos, suas histórias pessoais, mas também por fatores culturais e externos à sua produção.

Ao analisar *Água viva* pude entender que o estilo de escrita desse livro fluido e de uma aparente falta de construção responde a questões que Clarice deixou transparecer ao longo de sua obra, questões sobre o como fazer arte, como escrever e também questões de sua vida privada em uma busca constante por alcançar e conhecer o outro e a si mesma. Compreendi, a partir das considerações de Gay, que vários mundos se intercruzam no estilo de determinado artista, mundos privados e mundos públicos que influem em maior ou menor grau na forma de se expressar. Estilos que são, sobretudo, apreendidos e não inatos. Assim, Clarice falou a partir de um contexto cultural e colocou em questão a própria forma da escrita. É por isso que optou por não contar uma história, não narrar, mas inovar e principalmente questionar os gêneros literários. Gay fala sobre o mundo psicológico e cultural de um autor:

Não é o único mundo que é possível descobrir com o estudo do estilo. A escrita é uma atividade que se realiza na tessitura de uma tradição literária. À exceção de alguns inovadores, a maioria dos escritores, mesmo os maiores dentre eles, falam numa linguagem que se tornou familiar por intermédio de outros. Mesmo os que têm como meta a ininteligibilidade, como os poetas dadaístas, encontraram seus vocabulários no contexto de uma sociedade, por mais seletos que sejam; sua ininteligibilidade é a maneira de se comunicarem — de forma inteligível — com os outros de seus círculos. A atitude de um escritor frente à sua tradição pode ser dócil, ambivalente, ou rebelde. Ele pode escrever da maneira que escreve porque, antes, outros escreveram dessa sua maneira ou porque, antes, outros não escreveram dessa sua maneira. Qualquer que seja sua atitude, ele não pode ficar indiferente à atmosfera que, pela escolha de sua profissão, é obrigado a respirar.<sup>483</sup>

Há, portanto, uma ligação inextricável entre estilo e vida, seja a intimidade, a vida privada ou a pública. Por meio do datiloscrito de *Água viva* pude pensar algumas questões que certamente não poderiam ser colocadas em pauta apenas com o livro publicado. O datiloscrito, formado por uma espécie de monólogo, traz em seus esboços algumas alterações (mudanças de palavras que não são frequentes) feitas com caneta sobre o texto. O que é realmente marcante no datiloscrito é a intensa anulação, cortes de trechos e passagens do livro. Como disse no capítulo anterior, há cortes, se somados todos os trechos, de quase cem páginas ao longo de todo o documento.

Cabe lembrar que vários desses trechos de *Água viva* foram publicados em jornal e posteriormente nos livros *A descoberta do mundo* e *Para não esquecer*. Muitos trechos autobiográficos, nos quais a autora trata de seu próprio cotidiano familiar, são cortados para

---

<sup>483</sup> *Idem, ibidem.* p. 26.

versão final. Neles Clarice falou das empregadas que trabalhavam em sua casa, sua família, características de seus filhos, a maneira como escrevia, em que posição e lugar da casa. Falou do acidente que teve, em que se feriu gravemente e queimou a mão direita, de coisas cotidianas como a feitura de um vestido para festa, um corte de cabelo, e sobre comida.

A Imagem 10, que apresenta a página 74 do datiloscrito, é um exemplo do que ocorre em diversas outras páginas: as rasuras em forma de “x” indicam tudo que deve ser anulado.

pode porque as palavras não viriam. Não ser o que realmente se é - e não se sabe o que realmente se é - só se sabe que não se está sendo. E então vem o desamparo de estar vivo. Estou falando da angústia e do "mal". Porque certa angústia faz parte: por ser vivo, o que é vivo por força se contrai.

- Que é que eu faço com a angústia? Não estou aguentando viver. A vida é tão curta e não estou aguentando viver.

- Não sei. Sinto o mesmo. Mas há coisas. Há muitas coisas. Há um ponto <sup>em</sup> que o desespero é luz e amor.

- E depois?

- Depois vem a Natureza.

- Você está chamando a natureza de Natureza?

- Não. Estou chamando a natureza de Natureza.

- Será que todas as vidas foram isto?

- Acho que foram.

Entre parêntesis: a luz é inefável e a escuridão é inefável.

Que Natureza é esta? Exemplo: a menstruação espanta-me.

Por que todo mês em data certa? Por que nove meses de gravidez?

Por que exatamente nove?

Mas eu não fico só fazendo perguntas à Natureza. Eu também durmo e como durmo. <sup>Se alguém me lê pensa que só vivo insone.</sup> Quem me lê pensa que só vivo insone. Mas não é verdade. Durmo também. Quero uma vida pacata e sem emoções. Quero dormir e comer em hora certa de fome. Assim eu me protejo. Mas como me proteger contra os domingos? Ontem que foi domingo felizmente passou. Domingo é ôco e tem paredes de crise de dor. Mandarei embora Severina: ela é ôca demais. Não tive coragem de ir levá-la a ver o mar: temia sentir ~~por~~ ela o que ela não sentisse. É nordestina e é ôca de tanto sofrimento. Lembra o couro cru

Imagen 10 – Página 74 do datiloscrito de *Água viva*. AMLB – FCRB.

Bem ao final da página, no último parágrafo, lê-se um dos trechos suprimidos, iniciado com tom confessional:

Mas eu não fico só fazendo perguntas à Natureza. Eu também durmo e como durmo. Se alguém me lesse pensaria que só vivo insone. Mas não é verdade. Durmo também. Quero uma vida pacata e sem emoções. Quero dormir e comer em hora certa de fome. Assim eu me protejo. Mas como me proteger contra os domingos? Ontem que foi domingo felizmente passou. Domingo é oco e tem paredes de crise de dor. Mandarei embora Severina: ela é oca demais. Não tive coragem de ir levá-la a ver o mar: temia sentir por ela o que ela não sentisse. É nordestina e é oca de tanto sofrimento.<sup>484</sup>

Nesse trecho, além de trazer sua inquietação com o domingo, Clarice fala de sua empregada Severina, uma nordestina que, segundo ela, era “oca”, não sentia, carregava um vazio dentro de si por causa do sofrimento provocado pela seca e pela desigualdade do Nordeste. É interessante notar o quanto essa mulher nordestina lhe causava inquietação. Ela aparece em outros trechos, mas é uma figura que Clarice descreve com certa indignação, talvez não pela própria mulher, mas por essa vida de sofrimento e desigualdade que marca tantos seres humanos. A nordestina “oca” foi personagem de seu último romance publicado em vida, *A hora da estrela*.

Partindo da ideia de que vários mundos se intercruzam em um estilo, como diz Gay, consigo ver claramente o quanto o mundo privado de Clarice influiu em sua escrita. A empregada nordestina trazia tamanha perturbação à escritora que não era possível conter tanta inspiração. Sua inspiração para a escrita vinha de seu mundo cotidiano. Seria preciso se esvaziar da nordestina, contando sua história, vivendo sua história, sendo aquela mulher em um caso de devir incontrolável. Seria necessário fazer a nordestina sentir, matar a nordestina — como ocorre em *A hora da estrela* — para ver se nela renasce uma outra, menos “oca de tanto sofrimento.” Mas essa nova nordestina (agora Macabéa), que passa a sentir, percebe que não existe para ela lugar no mundo quando visita sua amiga de trabalho, Glória. Nesse momento deixa de ser oca, deixa de ser a Severina:

Foi talvez essa uma das poucas vezes em que Macabéa viu que para ela não havia lugar no mundo exatamente porque Glória tanto lhe dava. Isto é, um farto copo de grosso chocolate de verdade misturado com leite e muitas espécies de roscas açucaradas, sem falar num pequeno bolo.<sup>485</sup>

---

<sup>484</sup> Datiloscrito de *Água viva*, Arquivo Clarice Lispector. AMLB – FCRB. p. 74.

<sup>485</sup> LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Op. cit. p. 81.

A indiferença já era frequente na vida de Macabéa, e quando lhe oferecem um simples chocolate quente, então é que ela se sente tão sem lugar. Como alguém poderia lhe oferecer tanto? Essa personagem é capaz de nos desconfortar e é exatamente isso que a literatura de Clarice nos oferece: desconforto. Para a autora é preciso fazer, com ferocidade, com que essa menina perceba sua realidade, tenha consciência de si. É preciso, portanto, avizinhar-se, viver essa dor.

## As epígrafes

Em *Água viva* há uma tentativa de aproximação da escrita literária com outras linguagens artísticas. Nele a escritora se aproxima da música, porque a música apresenta movimento constante, ela não conta histórias, ela está em devir. Para Clarice, a aproximação com a música seria a criação de outra forma de expressão, que poderia modificar tanto a pintura quanto a escrita, uma forma que se afastaria dos fatos, histórias e figuras. Forma que aproximaria a literatura e a pintura para além do figurativo. Para enfatizar essa posição, a autora abriu espaço no livro para a epígrafe do escritor e pintor belga Michel Seuphor, que se aproximava de seus anseios:

Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura — o objeto — que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incomunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência.<sup>486</sup>

Guiada por Seuphor, Clarice pretendia escrever o livro como se faz música. Em *Água viva* ela acentua: “Sei que depois de me leres é difícil reproduzir de ouvido a minha música, não é possível cantá-la sem tê-la decorado. E como decorar uma coisa que não tem história?”<sup>487</sup>. Seguindo Clarice, não tentarei reproduzir neste trabalho o impossível, algo que, como a música, está em constante movimento, algo que é como um canto mágico. Esse recurso de não contar uma história, utilizado pela escritora, pode ser observado na escrita pulsante, com pouca pontuação, que leva a uma leitura rápida e intensa. Assim, suas reflexões acerca do fazer artístico influem diretamente em seu estilo de escrita. Ela fala, em outro texto, sobre a pontuação em seus escritos: “Agora um pedido não me corrija. A pontuação é a

---

<sup>486</sup> SEUPHOR, Michel. *Apud LISPECTOR, Clarice. Água viva. Op. cit.* p. 08.

<sup>487</sup> LISPECTOR, Clarice. *Água viva. Op. cit.* p. 81.

respiração da frase, e minha frase respira assim”<sup>488</sup>. A ausência de uma história conduz a uma leitura em movimento, em fluxo, como se deu na escrita do livro — aspecto abordado no capítulo 3.

A epígrafe selecionada pela autora conota a tentativa de compatibilizar escrita, pintura e música, aproximar-se de um tipo de arte que não pretende contar histórias, narrar o acontecido, um fazer arte que é também uma forma de existir, de se fazer, como afirma Seuphor: “onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência”<sup>489</sup>.

Apesar de ter identificado apenas essa epígrafe em *Água viva*, a consulta ao datiloscrito desse livro (Imagem 11) me possibilitou perceber que a autora havia escolhido quatro epígrafes anteriormente. Se pensarmos que as epígrafes servem como inspiração, como um itinerário por onde se pretende viajar ao longo do texto, logo veremos a importância primordial da epígrafe mantida na versão final do seu texto.

Retomo aqui o fato de que o livro trata do monólogo de uma pintora que busca escrever. No entanto, no datiloscrito a pintura tem um lugar diferente do ocupado no livro publicado. No esboço para o livro, a descrição dos quadros e o fato de a personagem ser pintora não estão presentes. A pintura não tem um papel essencial no esboço/datiloscrito; esse lugar especial só aparece no livro publicado. Quem sabe a autora, ao voltar ao texto e revisar seus planos de trabalho (abordados no quinto capítulo), também pode ter voltado à epígrafe e percebido o lugar privilegiado que poderia conceder à pintura, optando por manter uma única epígrafe, a de Seuphor.

Na Imagem 11 podem ser lidas as outras três epígrafes registradas no datiloscrito: “— e conto também com o acaso para fazer uma surpresa a mim mesmo”, de Man Ray; “não há arte que não aponte sua máscara com o dedo”, de Roland Barthes; “Uma coisa que descobri é que a melhor técnica é não se ter técnica alguma”, de Henry Miller — esta escrita de próprio punho, diferentemente das outras, insinua que teria sido acrescentada depois da datilografia das demais.

---

<sup>488</sup> *Idem. Crônicas para jovens: de escrita e vida.* (2010) Rio de Janeiro: Rocco, 2010. p. 63.

<sup>489</sup> SEUPHOR, Michel. *Apud LISPECTOR, Clarice. Água viva. Op. cit.* p. 08.

CL-02  
pi

" - - - e conto também com o acaso para fazer uma surpresa a mim mesmo".

Man Ray

"Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura — o objeto — uma pintura que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reios incomunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência."

Michel Seuphor

" - - - não há arte que não aponte sua máscara com o dedo."

Roland Barthes

~~"Uma vez que descobri é que a melhor  
Técnica é não se ter Técnica alguma!"~~

Henry Miller

S.02

Imagen 11 - Epígrafes em Datiloscrito de *Água viva*. Acervo Clarice Lispector. AMLB - FCRB.

A página do datiloscrito apresenta as epígrafes em sequência, sendo que duas delas estão rasuradas, sugerindo que a autora decidiu pela eliminação de ambas e ainda considerou a possibilidade de uso das duas restantes. A observação e leitura do datiloscrito, em comparação com o livro, evidencia a escolha da frase de Michel Seuphor. Ainda que as outras três epígrafes tivessem um papel importante durante a escritura do texto, no sentido de ajudar a pensar a escrita e o desenvolvimento do livro, somente a frase de Seuphor toca no tema da pintura e acaba por tomar lugar privilegiado, após a revisão do texto para publicação.

Na primeira epígrafe, Man Ray fala do acaso como componente importante para a criação. Provavelmente Clarice fez uso desse tema em seu texto, já que procurou escrever de forma fluida, como se realmente estivesse entregue ao acaso, apesar de fazer uma revisão criteriosa no texto, como constatei na leitura do datiloscrito. Na terceira epígrafe, Barthes destaca que a obra de arte aponta seus mistérios e construções e, na última, Henry Miller diz que a melhor técnica é não ter técnica — noção muito presente no livro de Clarice, no qual procura enfatizar que não haveria técnica alguma, apesar de se saber que há uma técnica e um plano de escrita a ser seguido.

Quando me voltei às epígrafes e ao fato da ausência da pintura no esboço de *Água viva* — tema que depois teria importância central no livro publicado e que o aproxima de forma mais contundente com a epígrafe de Seuphor —, percebi, em um dos planos para *Água viva* (aquele tratado no quinto capítulo), que a autora esperava por um enredo para o livro (ver Imagem 4). Seria esse enredo sobre uma pintora que ela esperava e encontrou, ao lado da escrita, como tema central em seu livro?

As epígrafes colocavam Clarice mais perto das ideias e também do “estilo”, da forma de escrever de outros artistas. Com essa busca em se aproximar do processo criativo, de outras teorias e das práticas de escrita, a autora deixava claro que procurava entender seu próprio processo de criação e também seu próprio estilo. Assim, considero que, além de servir de inspiração para a escrita, as epígrafes sinalizaram o caminho para que Clarice chegasse ao seu estilo.

Em entrevista, Clarice perguntou a Fernando Sabino sobre seu processo de criação — e não foi somente com ele que ela fez esse tipo de reflexão. Clarice questionou: “Fernando, por que é que você escreve? Eu não sei por que eu escrevo, de modo que o que você disser talvez sirva para mim”<sup>490</sup>. E continuou com outra questão: “Como é que começa em você a criação, por uma palavra, uma ideia? É sempre deliberado o seu ato criador? Ou você de

---

<sup>490</sup> LISPECTOR, Clarice. *Entrevistas. Op. cit.* p. 32.

repente se vê escrevendo? Comigo é uma mistura. É claro que tenho o ato, mas precedido por uma coisa qualquer que não é de nenhum modo deliberada”<sup>491</sup>. Assim, a autora procurou, no contato com outros artistas, nas entrevistas que realizou, o significado e o processo de criação dos outros para pensar o seu próprio processo de criação, na construção de seu próprio estilo.

## Pintura e escrita

Em *Água viva* percebo a problematização do processo de criação e o questionamento da linguagem enquanto categoria de expressão. A escritora afirma nesse livro que o processo de criação na pintura e na escrita seria o mesmo, e que de ambos emanaria um silêncio. Tanto a pintura quanto seus escritos ficariam “atrás do pensamento” — primeiro título que apresentou para o livro *Água viva*. Clarice diz: “Atrás do pensamento não há palavras: é-se. Minha pintura não tem palavras: fica atrás do pensamento. Nesse terreno do é-se sou puro êxtase cristalino. É-se. Sou-me. Tu te és”<sup>492</sup>.

É possível constatar, pela própria fala da autora no livro, que a pintura representa esse lugar de criação em que não é preciso falar, não é preciso dizer. Não é apenas em *Água viva* que o tema das artes plásticas está presente. Em outros textos, como *Para não esquecer*, *A descoberta do mundo* e *A paixão segundo GH*, e também no seu último livro, *Um sopro de vida*, esse assunto é recorrente. Ao perceber esse lugar em evidência dedicado às artes plásticas e ao conhecer os quadros pintados por Clarice, comprehendo a importância de uma reflexão que busque pensar a relação do processo criativo em seus escritos com sua experiência na pintura.

Clarice pintou 22 quadros, sendo apenas um deles datado de 1960, outros da década de 1970 e alguns sem data. Essas pinturas tiveram uma circulação restrita. Ela optou por não mostrar seus quadros a um grande público. No entanto, quando aparecem em seus escritos, e mesmo em suas conferências — como escrevi no quarto capítulo —, as pinturas e o ato de pintar são apresentados como lugares não apenas de lazer, mas lugares nos quais é possível pensar o fazer artístico, prolongando seus questionamentos para além da escrita — no campo pictórico. Destaquei anteriormente que Clarice procurou se aproximar do fazer de Maria Bonomi, por seu apego à madeira e pelo distanciamento de uma arte figurativa. Aproximou-se também das concepções de arte de Seuphor, segundo as quais é fundamental, antes de contar uma história, ou retratar coisas, perseguir a essência das coisas.

<sup>491</sup> *Idem, ibidem*. p. 32.

<sup>492</sup> *Idem. Água viva. Op. cit.* p. 29.

Clarice não esteve preocupada em ser reconhecida por suas pinturas, nem mesmo trazer com elas alguma riqueza técnica, algum saber fazer. Esse não era o ofício escolhido pela autora. Por meio de seus quadros, observo haver a retomada de certas questões presentes em sua literatura. Por isso seria impossível simplesmente deixar de lado a apreciação do fazer pictórico, da mesma maneira que este fazer não poderia ser tomado aqui apenas como uma atividade de lazer.

Tanto em *Um sopro de vida* quanto em *Água viva* a arte pictórica é abordada. Nesses livros a escritora incluiu em sua narrativa os quadros que de fato pintou. Todos os quadros produzidos por Clarice só vieram à mostra em 2009 na exposição *Clarice Pintora*, realizada no IMS. Não há, no entanto, nenhum catálogo produzido para essa mostra. As pinturas aparecem em fotografias apenas no livro de Ricardo Iannace, *Retratos em Clarice Lispector: literatura, pintura e fotografia*<sup>493</sup>. Selecionei alguns deles para este trabalho, especialmente aqueles referenciados por Clarice em seus livros.

A gruta é um tema frequente nos dois livros citados anteriormente. Sobre esse tema, Clarice chegou a pintar dois quadros, um intitulado *Interior de gruta*, datado de 1960, e outro denominado *Gruta*, de 07 de março de 1975. O quadro *Interior de gruta* (Imagem 12), sob os cuidados do IMS, é composto por técnica mista sobre madeira e mede 50,7 x 56 cm; apresenta cores vibrantes — mas em tons escuros — como amarelo, alaranjado, vermelho, verde, preto e marrom. A autora fez uso das tintas seguindo as nervuras da madeira no sentido vertical e quase no centro da composição inseriu um ponto branco. No canto inferior direito Clarice apagou seu nome, sobrepondo tinta marrom. A obra revela uma característica que se repete nas demais: as formas foram pintadas com pincéis e preenchidas com tinta. Mesmo pintando, as canetas e os pincéis que traçam linhas não desapareceram de suas mãos. Capto nesse quadro uma maneira de pintar que evidencia os sulcos já existentes na madeira/compensado. Essa pintura lembra o interior de cavernas pintadas com material que remete às tintas terrosas e orgânicas.

*Interior de gruta* data de 1960. As cores que formam o desenho da profundezas oculta de uma caverna não turvam, e sim realçam os sulcos no compensado. Verde-musgo, tons de marrom e vermelho espraiam-se sobre essa composição que inspirou e originará, quinze anos depois, o quadro *Gruta*.<sup>494</sup>

---

<sup>493</sup> IANNACE, Ricardo. *Retratos em Clarice Lispector: literatura, pintura e fotografia*. *Op. cit.*

<sup>494</sup> *Idem, ibidem.* p. 70.



Imagen 12 - LISPECTOR, Clarice. *Interior de gruta*, 1960, Técnica mista sobre madeira, 30,7 x 56 cm. IMS.

Já o quadro *Gruta* (Imagen 13), que se encontra sob a guarda da FCRB, tem 40 x 50 cm, apresenta as cores vermelho, azul, marrom, preto, verde e amarelo em tons mais vibrantes que a anterior, mas com igual ênfase ao branco. São formas irregulares e não figurativas, nas quais se destacam linhas curvas e arredondadas que também acompanham os veios da madeira. Foram utilizados pincéis e tinta na cor preta para contornar alguns espaços que posteriormente foram preenchidos com tinta em cores variadas. No canto inferior direito, a autora escreveu o título do quadro, a data, e assinou seu nome, riscando o sobrenome Lispector. Em *Água viva* ela descreve o quadro *Gruta*:

Hoje acabei a tela de que te falei: linhas redondas que se interpenetram em traços finos e negros, e tu, que tens o hábito de querer saber por que — e porque não me interessa, a causa é matéria de passado — perguntarás por que os traços negros e finos? É por causa do mesmo segredo que me faz escrever agora como se fosse a ti, escrevo redondo, enovelado e tépido, mas às vezes frígido como os instantes frescos, água do riacho que treme por si mesma. O que pintei nessa tela é passível de ser fraseado em palavras? Tanto quanto possa ser implícita a palavra muda no som musical.<sup>495</sup>

<sup>495</sup> LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Op. cit. p. 11.

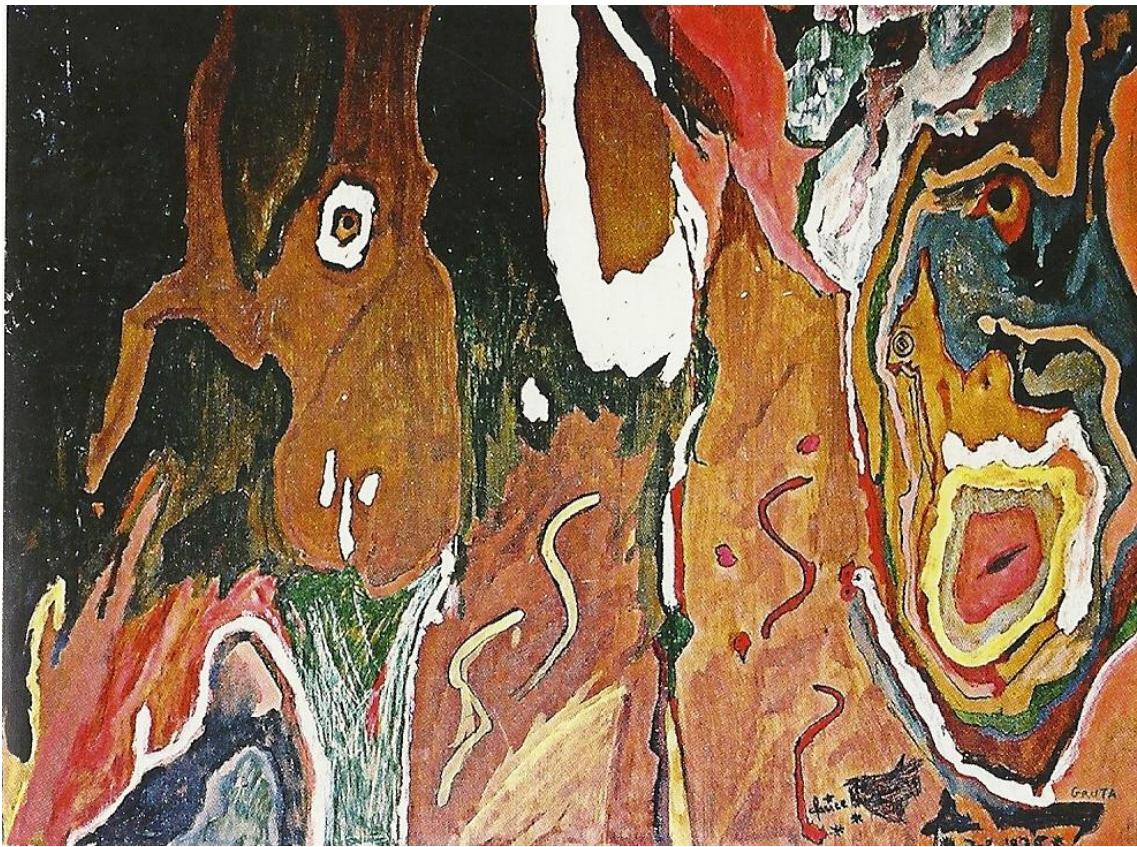


Imagen 13 - LISPECTOR, Clarice. *Gruta*, 07 de marzo de 1975. Técnica mista sobre madeira, 40 x 50 cm. AMLB – FCRB.

Percebo, nas palavras da autora, que o mesmo “segredo” que a impulsionou para a criação da pintura, também a incitou para a escrita. O seu processo criativo provém da mesma fonte, não procurando estabelecer sentidos, mas criar de forma fugidia e de acordo com os instantes que se seguem. A gruta é tema recorrente em *Água viva*:

E se muitas vezes pinto grutas é que elas são meu orgulho na terra, escuras mas nimbadas de claridade, e eu, sangue da natureza, — grutas extravagantes e perigosas, talismã da terra, onde se unem estalactites, fósseis e pedras, e onde os bichos que são doidos pela sua própria natureza maléfica procuram refúgio. As grutas são o meu inferno. Gruta sempre sonhadora com suas névoas, lembranças ou saudade? espantosa, espantosa, esotérica, esverdeada pelo limo do tempo. Dentro da caverna obscura tremeluzem pendurados os ratos com asas em forma de cruz dos morcegos. Vejo aranhas penugentas e negras. Ratos e ratazanas correm espantados pelo chão e pelas paredes. Entre as pedras o escorpião. Caranguejos, iguais a eles mesmos desde a pré-história, através de mortes e nascimentos, pareceriam bestas ameaçadoras se fossem do tamanho de um homem. Baratas velhas se arrastam na penumbra. E tudo isso sou eu. Tudo é pesado de sonho quando pinto uma gruta ou te escrevo sobre ela — de fora dela vem o tropel de dezenas de cavalos soltos a patearem com cascos secos as trevas, e do atrito

dos cascós o júbilo se liberta em centelhas: eis-me, eu e a gruta, no tempo que nos apodrecerá.<sup>496</sup>

A gruta representa esse lugar maléfico onde seres assustadores habitam, mas a gruta é também ela mesma, a própria autora: “E tudo isso sou eu”. Ela não pinta e escreve uma gruta, ela se torna gruta, ela se faz gruta quando pinta ou escreve sobre a gruta. É desse lugar escuro que Clarice fala mais uma vez:

Quero pôr em palavras mas sem descrição a existência da gruta que faz algum tempo pintei — e não sei como. Só repetindo o seu doce horror, caverna de terror e das maravilhas, lugar de almas aflitas, inverno e inferno, substrato imprevisível do mal que está dentro de uma terra que não é fértil. Chamo a gruta pelo seu nome e ela passa a viver com seu miasma. Tenho medo então de mim que sei pintar o horror, eu bicho de cavernas ecoantes que sou, e sufoco porque sou palavra e também o seu eco.<sup>497</sup>

Segundo Carlos Mendes de Sousa, nesse quadro emerge a figura de um cavalo por entre as nervuras da madeira, sem, no entanto, tornar o quadro figurativo:

Os desenhos das nervuras são como que a língua em que se escreve, e o cavalo é já a outra língua, a própria escrita. O animal irrompe das nervuras e, com ele, nas dobras dessas nervuras, pretende fazer-se emergir o que não pode ser dito. O que é figurado (o cavalo) é a própria assunção do figural e, ao mesmo tempo, a impossibilidade do figurativo.<sup>498</sup>

Outro quadro mencionado em seus livros é *Caos, Metamorfose, Sem sentido*, de 13 de junho de 1975 (Imagen 14). Medindo 30 x 40 cm, está sob os cuidados da FCRB. Nele a autora deixou aparente a madeira, criou linhas curvas e arredondadas com canetas esferográficas de diferentes cores e algumas figuras como uma borboleta. Usou as cores vermelha, preta e rosa e desenhou vários círculos que sugerem ovos de borboleta. Sobre a madeira, além das tintas, há resíduos de vela e de cola líquida. Clarice escreveu o título, *Sem sentido*, no canto inferior direito e acima acrescentou as palavras “Caos” e “metamorfose”. Esse quadro é descrito em *Um sopro de vida* pela personagem Ângela Pralini: “Estou pintando um quadro com o nome de ‘Sem sentido’. São coisas soltas — objetos e seres que não se dizem respeito, como borboleta e máquina de costura”<sup>499</sup>. Em *Um sopro de vida* Clarice descreve também a mutação da borboleta que se inicia como ovo para se tornar lagarta

<sup>496</sup> *Idem, ibidem.* p. 15.

<sup>497</sup> *Idem, ibidem.* p. 16.

<sup>498</sup> SOUSA, Carlos Mendes. Folheto da exposição *Clarice pintora*, realizada em setembro de 2009 no IMS-Instituto Moreira Salles.

<sup>499</sup> LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida. Op. cit.* p. 42.

e, depois, finalmente se metamorfosear em borboleta: “sua vida é breve mas intensa. Sua mecânica é matemática alta”<sup>500</sup>.



Imagen 14 - LISPECTOR, Clarice. *Caos, metamorfose, sem sentido*, 13 de junho de 1975. Técnica mista sobre madeira, 30 x 40cm. AMLB – FCRB.

Em *Água viva*, a autora escreveu o que nos remete ao quadro *Pássaro da liberdade*:

Estou numa expectativa estupefaciente, trêmula, maravilha, de costas para o mundo, e em alguma parte foge o inocente esquilo. Plantas, plantas. Fico dormitando no calor estivo do domingo que tem moscas voando em torno do açucareiro. Alaúde colorido o do domingo, e esplendidez madura. E tudo isso pintei há algum tempo e em outro domingo. E eis aquela tela antes virgem, agora coberta diante da minha janela. Moscas azuis cintilam diante da minha janela aberta para o ar da rua entorpecida.<sup>501</sup>

Datado de 05 de junho de 1975, *Pássaro da liberdade* (Imagen 15) mede 30 x 40 cm e está depositado na FCRB. É uma pintura sobre madeira na qual a tinta branca cobre toda a

<sup>500</sup> *Idem, ibidem*. p. 117.

<sup>501</sup> LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. *Op. cit.* p. 18.

superfície. No centro da composição aparece o desenho do que poderia ser uma mosca, se interpretado a partir da leitura de *Água viva*, ou, como a autora indica como título do quadro, um pássaro. Essa figura, pássaro ou mosca, foi pintada com tinta azul, da mesma maneira que é descrita no livro. A assinatura da autora, diferentemente dos demais quadros, vem no canto inferior esquerdo, junto com o título e a data.



Imagen 15 - LISPECTOR, Clarice. *Pássaro da liberdade*, 05 de junho de 1975. Técnica mista sobre madeira, 30 x 40 cm. AMLB – FCRB.

No mesmo livro a autora enfatiza a importância do material que utiliza. Lembremos de sua admiração e sua relação com a gravadora Maria Bonomi, para quem a atenção ao material é fator fundamental na elaboração de suas obras plásticas:

Crio o material antes de pintá-lo, e a madeira torna-se tão imprescindível para minha pintura como o seria para um escultor. E o material criado é religioso: tem o peso de vigas de convento. Compacto, fechado como numa porta fechada. Mas no portal foram esfoladas aberturas rasgadas por unhas. E é através dessas brechas que se vê o que está dentro de uma síntese, dentro da simetria utópica. Cor coagulada, violência, martírio, são as vigas que sustentam o silêncio de uma simetria religiosa.<sup>502</sup>

<sup>502</sup> *Idem, ibidem.* p. 77.

Outro quadro que chama a atenção e que segue descrito em *Água viva* é aquele presenteado à sua amiga escritora Nélida Piñon. O título *Nélida Piñon: madeira feita cruz* é uma referência ao livro da escritora, *Madeira feita cruz*<sup>503</sup>, de 1963, que se passa na Idade Média. O quadro não está datado e nem assinado; é feito em óleo sobre tela e mede 48,5 x 35 cm. Clarice desenhou três cruzes, uma ao centro em tamanho maior e mais duas, uma ao lado direito e outra no esquerdo, pintadas de marrom avermelhado. A cruz maior é contornada por uma linha amarela que parece sua iluminação. No canto superior esquerdo surge uma estrela de sete pontas que parece irradiar sua luz na composição. No fundo da tela predominam cores claras: o branco, o azul e o rosa. A autora faz uma referência em *Água viva* às cruzes que pintou: “E nas cores mais densas há uma lividez daquilo que mesmo torto está de pé. Minhas cruzes são entortadas por séculos de mortificação”<sup>504</sup>.

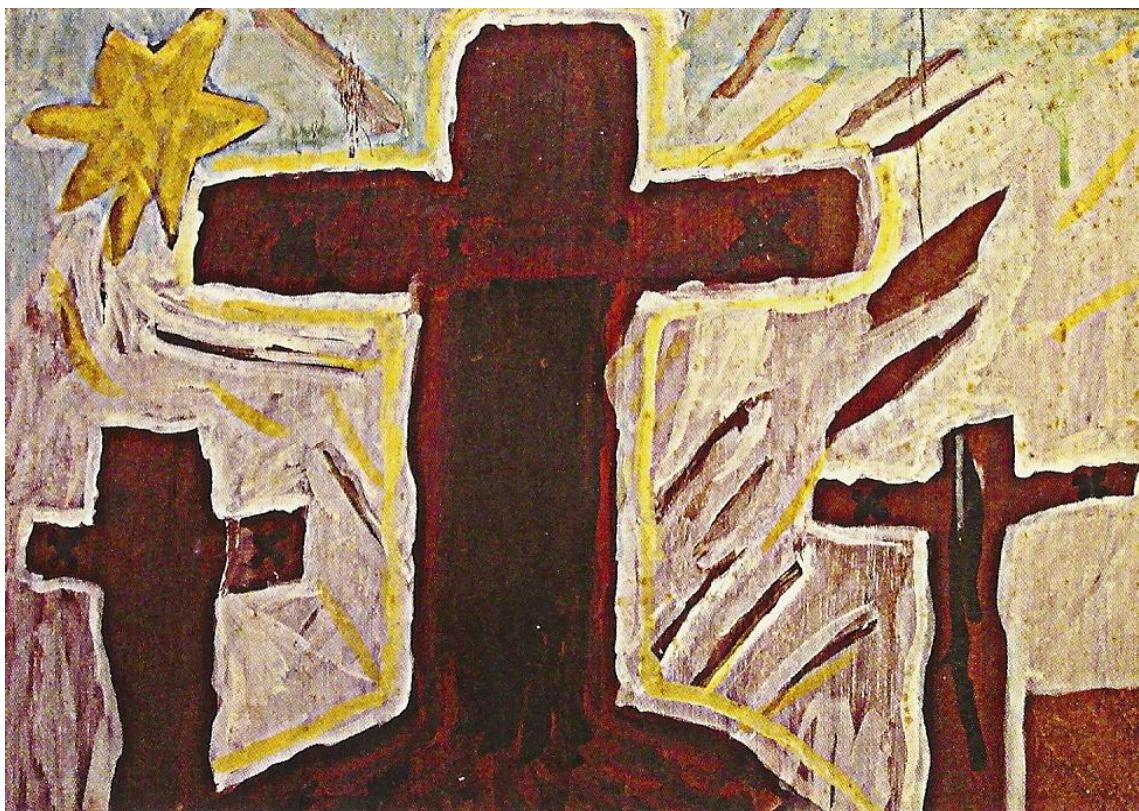


Imagen 16 - LISPECTOR, Clarice. *Nélida Piñon Madeira feita cruz*, s.d. Óleo sobre tela, 48,5 x 35cm. Acervo Pessoal de Nélida Piñon.

<sup>503</sup> PIÑON, Nélida. *Madeira feita cruz*. Rio de Janeiro: Labor Editora, 1963.

<sup>504</sup> LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. *Op. cit.* p. 76.

Clarice também presenteou Olga Borelli com um quadro sem título, uma espécie de mandala com a qual deseja à amiga “riqueza interior e riqueza material”<sup>505</sup>. A Autran Dourado destinou uma tela de 1976 sem título. Observo, por meio dessas atitudes, que Clarice não escondia suas pinturas; ao contrário, elas se tornavam presentes ofertados com carinho e sem receio de torná-los públicos. Sobre os quadros, Lúcia Helena Vianna comenta:

Dos quadros de Clarice, causam maior impacto aqueles que nos põem diretamente em contato com o eu referencializado através de potências obscuras, do regime noturno das imagens como Gruta (3 de março de 1975). Imagem de um labirinto submerso ou simplesmente a pintura de “um vigoroso cavalo com longa e vasta cabeleira loura no meio de estalactites”. Ou Sol da meia noite (1975, sem referência de dia e mês), onde uma grande esfera vermelha fere o mundo negro e noturno povoado de sombras fantasmáticas. A interação entre o mundo público e o mundo da intimidade pode ser vista em Luta sangrenta pela paz (20 de maio de 1975), no qual o título orienta o possível sentido do conjunto: título que relembra profundas tensões sociais no Brasil dos anos 1970 e no mundo. Tempo de guerrilhas, de perseguições e torturas. Tempo de medo.<sup>506</sup>

Vianna sugere importantes interpretações acerca dos quadros, buscando relacionar não apenas a vida íntima de Clarice, mas também a vida pública na qual estava inserida. A estudiosa acredita que, na pintura, Clarice se detém “em cores e linhas, com manchas fortes, em construção que indica inquietação e turbulência interior”<sup>507</sup>. Clarice andou nos limites das palavras e das tintas, buscando, por meio da criação artística, fazer-se, encontrar seu estilo como artista e como pessoa. Ela mesma constatou: “Tudo isso é o que me habituei a pintar mexendo na natureza íntima das coisas. Mas agora chegou a hora de parar a pintura para me refazer, refaço-me nestas linhas. Tenho uma voz”<sup>508</sup>.

Como disse anteriormente, em seu datiloscrito a pintura não aparece como tema central. Nas imagens 17 e 18 se pode ver que o tema da pintura aparece apenas acrescentado à mão no datiloscrito e riscando-se a palavra “escrita”. Parece que a pintura, nesse momento, foi tomada como atividade para afastar-se de um livro autobiográfico. Assim a personagem não seria uma escritora que facilmente poderia ser percebida pelo público leitor como a própria Clarice, mas como uma pintora, que proporcionaria distanciamento de sua tarefa profissional, a escrita. Nas páginas 73 e 146 do datiloscrito aqui apresentadas, vê-se a alteração da palavra “escrita” pela palavra “pintura” — tipo de mudança notada em outras passagens dos esboços.

<sup>505</sup> IANNACE, Ricardo. *Retratos em Clarice Lispector: literatura, pintura e fotografia*. *Op. cit.* p. 69.

<sup>506</sup> VIANNA, Lucia Helena. Tinta e sangue: o diário de Frida Kahlo e os “quadros” de Clarice Lispector. *Revista Estudos Feminista*. v. 11, nº 1. Florianópolis, jan/jul 2003. p. 07.

<sup>507</sup> *Idem, ibidem*. p. 3.

<sup>508</sup> LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. *Op. cit.* p. 24.

A página 73 do datiloscrito (Imagen 17) é uma página com muitas anotações à mão, além dos comuns “x” que anulam vários trechos. Na sexta linha datilografada, Clarice escreveu: “A hora de escrever é o reflexo de uma situação toda minha. É quando tenho o maior desamparo”. Clarice modificou de próprio punho, riscando a palavra “escrever” e transformando a frase em: “A hora de pintar é o reflexo de uma situação toda minha”. Mais abaixo, nessa mesma página, escreveu: “Quando não estou escrevendo simplesmente não sei como se escreve”. E alterou para: “Quando não estou pintando simplesmente não sei como pintar”.

*E quando estou te escrevendo  
não sei como te escrever*

73

sada. Sempre paguei e agora não quero mais. Sei que tenho que ir para um lado ou para outro. Ou para uma desistência <sup>TERRENO</sup> levar a vida mais humilde de espírito ou então não sei em que a desistência. Não sei em que lugar encontrar a tarefa, a doença e a coisa. Estou viciada em viver nesta extrema intensidade. A hora de escrever é o reflexo de uma situação toda minha. É quando tenho o maior desamparo. *Isso eu tinha falado embora pareça coisa escrita*

Quando não estou escrevendo simplesmente não sei como se escreve. Se não fosse infantil e falsa a pergunta das mais sinceras eu escolheria um autor ou escritor e perguntaria: como é que se pudemos escrever e que se escreve?

Por que realmente como é que se escreve? que é que se diz? e como dizer? e como é que começa? aí e o que é que se faz com o papel em branco defronte mais inquieto tranquilo?

Sei que a resposta - por mais que intrigue - é única. Escrevendo Sou a pessoa que mais se surpreende de escrever. E não me habituo a que me chamem de escritora. Sou porém escritora. Será que escrever não é ofício? Então não há aprendizagem. O que é? Só me consideraria escritora no dia em que dissesse: sei como se escrevava. Tudo isto me dá angústia.

Angústia? Aceito qualquer coisa contanto que não tenha "angina pectoris" de espírito. Sei que desta não se morre. Tudo menos a angústia - não? Quando o "mal" vem o peito se torna estreito e aquele reconhecível cheiro de poeira molhada naquela coisa que antes Se chamava alma e agora não é chamada nada. E a falta de esperança. Conformar-se sem se resignar. Não confessar-se a si próprio porque nem tem mais o quê. Ou se tem e não se

Imagen 17- Datiloscrito de *Água viva*. Acervo Clarice Lispector. AMLB - FCRB.

Na página 146 (Imagen 18) também é possível observar na datilografia várias rasuras à mão, anulando o que não deveria aparecer na versão final. Na primeira linha está escrito: “Quanto a romance, não me lembro mais onde foi o começo, sei que não comecei pelo começo: foi por assim dizer escrito ao mesmo tempo”. Clarice modificou o trecho para: “Quanto a certa pintura, não me lembro mais onde foi o começo, sei que não comecei pelo começo: foi por assim dizer pintado ao mesmo tempo”. Em outros trechos da mesma página, trocou as palavras “escrita” por “pintura” e “histórias” por “quadros”. Com isso Clarice tentou afastar seu livro de uma autobiografia.

Quanto a ~~romance~~, não me lembro mais onde foi o começo, sei que não comecei pelo começo: foi por assim dizer ~~escrito~~ ao mesmo tempo. Tudo estava ali, ou parecia estar, como no espaço-temporal de um piano aberto, nas teclas simultâneas do piano.

~~Escrever~~ procurando com muita atenção o que se estava organizando em mim, e que só depois ~~deixei~~ a quinta cópia paciente é que passei a perceber. Passei a entender melhor a coisa que queria ser dita.

Meu receio era de que, por impaciência com a lentidão que tenho em me compreender, eu estivesse apressando antes da hora um sentido. Tinha a impressão, ou melhor, certeza de que, mais tempo eu me desse, e ~~que em quadrado~~ a história diria sem convulsão o que precisava dizer.

Cada vez acho tudo uma questão de paciência, de amor criando paciência, de paciência criando amor.

~~Agüele~~ ~~romance~~ foi se levantando por assim dizer ao mesmo tempo, emergindo mais aqui do que ali, ou de repente mais ali do que aqui: eu interrompia uma ~~frase~~ no capítulo 10, digamos, para ~~escrever~~ o que era o capítulo 2, por sua vez interrompido durante meses porque ~~escrevia~~ o capítulo 7. Esta paciência eu tive: a de suportar, sem nem ao menos o consolo de uma promessa de realização, o grande incômodo da desordem. Mas também é verdade que a ordem constrange.

Como sempre, a dificuldade maior era ~~na~~ a de esperar. (Estou sentindo uma coisa estranha, diria a mulher para o médico). E que a senhora vai ter um filho. E eu que pensava que estava morrendo, responderia a mulher). A alma deformada, crescendo, se avolumando, sem nem ao menos se saber que aquilo é esperado algo que se forma e que virá à luz.

*lo real  
Por A realidade é ser impresa*

Imagen 18. Datiloscrito de *Água viva*. Acervo Clarice Lispector. AMLB – FCRB.

O que pude perceber é que no datiloscrito de *Água viva* não há menção alguma aos quadros que Clarice pintou. É que a pintura não tinha, num primeiro momento, lugar privilegiado, aparecendo apenas, como demonstrei, em várias passagens nas quais a autora trocou (na forma manuscrita) a palavra “escrita” pela palavra “pintura”, indicando decisões posteriores à datilografia. Como a palavra “pintura” não aparece datilografada, mas escrita à mão, é possível que Clarice tenha direcionado seu olhar para se centrar na questão da pintura, por volta de 1972, ao reler seu próprio datiloscrito, no qual fez alguns acréscimos que sugerem se tratar de um monólogo de uma pintora. Ainda assim esses trechos são bem reduzidos se considerarmos que o tema da pintura recebe um papel de destaque no livro publicado. É possível que Clarice tenha se atentado para o valor da pintura em sua obra a partir do contato com os trabalhos de Maria Bonomi e no “faz de conta” que vivenciou com a artista.

O conjunto dos quadros pintados e descritos por Clarice em seus livros *Água viva* e *Um sopro de vida* prolongam, assim, um questionamento acerca do seu processo criativo, que percebo como uma busca constante por um tipo de arte que não seja narrativa, que não conte fatos, mas uma arte ligada à pulsão de vida, uma arte que é antes de tudo um ato de experiência. Clarice, ao imprimir um estilo ao seu texto, procurou também dar um estilo à sua vida, fazer-se enquanto obra de arte. Procurou não escrever literatura dentro dos padrões convencionais, como frisou em trecho não publicado do datiloscrito de *Água viva*: “Aliás é só por heroísmo também que publico este livro que vai ser vaiado e cujas intenções de anti-literatura serão captadas por poucos”. Esse fragmento vem riscado e nele Clarice acrescentou algo difícil de se ler e que parece ser: “Queria que alguém tivesse escrito um livro nos moldes deste para eu não me sentir sozinha ao escrever tudo em captação do presente”<sup>509</sup>.

Mesmo escrevendo com a máquina no colo, sentada no sofá, rodeada por vários papéis e objetos, com os filhos transitando perto dela, com empregadas se ocupando dos afazeres domésticos e o cachorro exigindo sua atenção, ela se sentia sozinha em sua busca constante, sozinha na responsabilidade de dar forma à sua literatura e sozinha na forma que dava à sua própria vida. Clarice procurou se fazer como pessoa, fazer de sua literatura uma literatura do desconforto, uma literatura povoada de inquietações para estabelecer um outro estilo, um estilo particular, um estilo de vida.

---

<sup>509</sup> Datiloscrito *Água viva*, Acervo Clarice Lispector. AMLB – FCRB. p. 185.

## Considerações finais

Fazer as considerações finais de um trabalho não me parece fácil. Requer a tentativa de dar um ponto final em uma etapa difícil que parece nunca estar concluída. O artesanato do historiador, no qual me detive a pensar, em relação à escrita de Clarice Lispector, é um trabalho repleto de possibilidades e sempre aberto.

Buscando pensar o processo criativo de Clarice e as relações com a escrita da história, utilizei como fonte primária e objeto de estudo o livro *Água viva*, analisando também seu datiloscrito e os quadros de Clarice Lispector citados neste mesmo livro.

No desenvolvimento da escrita e hoje relendo o texto final, vejo que recuei em assuntos importantes que mereceriam ser abordados e que provavelmente gerariam outros planos de desenvolvimento para a pesquisa.

Procurei pensar, neste trabalho, a história *com* a literatura. E foi com a intenção de tratar as afinidades com a escrita da história que acabei por sinalizar dois temas que me pareceram pontes essenciais entre esses campos de conhecimento. Considero que a escrita da história e a escrita de Clarice Lispector têm conexões substanciais: a própria escrita como forma de expressão e seu processo criativo.

A partir dessa compreensão, dividi o trabalho em duas partes, tratando, na primeira, o tema da escrita. Destaquei como um encontro essencial entre literatura e história o fato de ambas estarem em devir. Daí a ênfase na abordagem do que Deleuze e Guattari denominam “devir”, buscando pensar *Água viva* como um livro em movimento, em fluxo, em devir, em vir-a-ser, livro no qual a autora procurou alcançar uma zona de vizinhança, apoderando-se de um devir incontrolável, aproximando-se da natureza e de outros seres.

Disse, nessa parte, que escritor literato ou historiador se aproximam em um devir feiticeiro, porque, assim como na literatura de Clarice, nós, historiadores procuramos alcançar uma zona de vizinhança com outros tempos, pessoas e culturas. Analisei críticas feitas ao livro *Água viva* na época de sua publicação, em 1973, num percurso que teve como objetivo compreender a criação da obra como uma forma de transgressão aos gêneros literários, assim como assinalar as considerações de Clarice sobre a literatura em seus ensaios *Literatura de vanguarda no Brasil* de 1963 e *Literatura e magia* de 1975.

Na segunda parte, dei ênfase ao “como fazer”, ou seja, ao processo de criação de Clarice em *Água viva*, analisando o datiloscrito deste livro e os quadros pintados pela artista

que são mencionados no livro. Para isso, destaquei três temas: os planos de escrita, as migrações de Clarice por outras linguagens artísticas — principalmente como colunista de jornal — e o processo de criação como a procura por um estilo de escrita, que é também a procura por um estilo de vida. Denominei esta parte “A alquimia como processo de criação”, por entender que, tanto em Clarice como na escrita da história, evidencia-se um processo de criação que une trabalho e inspiração. Finalizei o trabalho com reflexões sobre os esboços de escrita e de pintura que traduzem a busca por um estilo, que é também uma forma de se fazer enquanto obra de arte.

Ao reler meu texto para estas considerações finais, receio que por vezes tenha me repetido em alguns assuntos, destacando aqueles que me pareceram mais importantes naquele momento. Percebo que talvez tenha me aproximado do estilo clariceano de escrita, buscando desenvolver raciocínios e deixando marcas do meu processo de criação e de escrita. Ao fazer certas reflexões, voltei-me a aspectos que havia abordado em outros capítulos, sempre tentando reelaborar algum raciocínio que, no meu ponto de vista, não havia resolvido.

Considero que ficaram no texto algumas lacunas em relação à abordagem sobre o cenário cultural da época e ao desenvolvimento de uma análise diacrônica e sincrônica da obra de Clarice — temas que considero merecedores de um mergulho ainda mais profundo, mas que, por conta dos limites temporais para realização do trabalho, acabei não explorando.

O objetivo desta dissertação não era abordar toda a historiografia ou mesmo a escrita da história em suas várias nuances, mas tecer, quando possível, relações entre a escrita da literatura e a da história, o fazer do historiador e o fazer do literato. Por isso não me aprofundei no tratamento da historiografia e nem nas contribuições de autores importantes, cuja ausência poderá ser sentida neste texto.

Esse aspectos permanecem ainda como um campo aberto para reflexões futuras. Acredito que há possibilidade de trabalhar questões pertinentes acerca da obra de Clarice, a partir da sua diversidade, e a relação da escritora com outros artistas e o cenário cultural no qual desenvolveu sua produção, notadamente em jornais, a partir das colunas femininas que escreveu em periódicos, especialmente entre 1959 e 1961, período em que, por meio de artifícios diversos e falando de temas como moda, hábitos e costumes, instigava suas leitoras e leitores a fazerem reflexões sobre a vida e a sociedade.

Termino este trabalho admitindo que ler e pensar Clarice Lispector constituem um fazer que ainda me move, me movimenta, me afeta, influenciando minha maneira de pensar a

história, ou melhor, de pensar a literatura *com* a história. E também me entusiasma, me incita na procura de entender o mundo e a mim mesma.

A literatura de Clarice é permeada por uma busca intensa pela experimentação, sua literatura é pulsão de vida. É como disse, nas páginas deste trabalho, literatura do desconforto, do devir, é literatura de espanto, de pensar diferente, mas é, sobretudo, literatura de entusiasmo, literatura pulsante que não cessa de tocar nossos corações como o sentir de borboletas espavoridas batendo asas pelo corpo: “Pelas plantas dos pés subia um estremecimento de medo, o sussurro de que a terra poderia aprofundar-se. E de dentro erguiam-se certas borboletas batendo asas por todo o corpo”<sup>510</sup>. É com borboletas batendo asas por meu corpo que quero permanecer!

No trabalho do historiador, assim como no de Clarice, é preciso esse entusiasmo, essa inspiração — metaforizada por borboletas batendo no corpo — que estremece, que dá frio na barriga, que aquece, que impulsiona, que comove, inquieta e apaixona. A literatura de Clarice não nos deixa apagar este entusiasmo. Entusiasmo que não sabemos como nasce, mas sem ele tudo fica sem cor e sem graça. É com entusiasmo que continuo e “vou continuar, é exatamente da minha natureza nunca me sentir ridícula, eu me aventuro sempre, entro em todos os palcos”<sup>511</sup>.

---

<sup>510</sup> LISPECTOR, Clarice. *Aprendendo a viver: Imagens*. Op. cit. p.13

<sup>511</sup> *Idem, ibidem*. p. 25.

## **FONTES DE PESQUISA**

### **Arquivos Consultados:**

Centro de Documentação e Pesquisa em História - CDHIS  
Fundação Biblioteca Nacional -ABN  
Arquivo Museu de Literatura Brasileira – AMLB  
Fundação Casa de Rui Barbosa- FCRB  
Instituto Moreira Salles – IMS

### **Lista de documentos consultados - FCRB**

Sobre o arquivo de Clarice Lispector na FCRB e a pesquisa realizada:

A consulta ao arquivo de Clarice Lispector na FCRB aconteceu no ano de 2009, 2011 e 2012. A documentação presente no arquivo foi doada pelos herdeiros a partir de 1977, em várias etapas, os quadros de Clarice Lispector só foram doados em 1985. Ainda há documentos que só podem ser vistos a partir de 2016.

Os recortes de jornais - alguns deles foram guardados pela própria Clarice Lispector, os posteriores a sua morte foram guardados por seus familiares e por Plínio Doyle (fundador do AMLB). A documentação foi dividida em séries: Correspondência pessoal, Correspondência de Terceiros, Correspondência familiar, Correspondência Familiar de Terceiros, Produção Intelectual do Titular, Produção Intelectual de terceiros, Documentos Pessoais, Diversos, Documentos complementares e Recortes. Além da documentação que consta em inventário, quadros e livros da biblioteca de Clarice Lispector compõe todo conjunto documental.

#### **Série Documentos pessoais**

DP 05 – Certidão de casamento com Maury Gurgel Valente – 22/01/1943, separação 13/11/1964  
DP 06 – Certidão de justificação de idade feita por seu pai, afirma data 10/12/1920, data do doc. 15/01/1943  
DP 07 – Certidão de naturalização de Pedro Lispector  
DP 08 – Certidão de desquite – 23/01/1943  
DP 09 – Contra-cheques RJ agosto de 1976 a março de 1977.  
DP 12 – Curriculum vitae redigido por CL – 25/07/1968  
DP 13 – Certificado de participação do 1º Congresso Mundial de Bruxaria em Bogotá – Colômbia – 14 a 28 de 1975  
DP 14 – Transf. de CL da Rádio Roquete para div. De apoio administrativo da Sec. do Estado de Educação e Cultura – 15/07/1976.  
DP 16 – Certificado de vacinação (nascimento 10/12/1927)  
DP 17 – Psicodiagnóstico de seu filho Pedro, s.d.  
DP 20 – Título eleitoral (rasura na data de nascimento 10/12/1926)  
DP 21- Pedido de naturalização assinado por Getúlio Vargas e Alexandre Marcondes Filho (nascimento aparece 10/12/1920)

#### **Série Correspondências familiares**

CF 04 – Cartas para Paulo, fala de crises do Pedro, e suas novidades.

Série Produção Intelectual

- PI 05 – “Mendigos” s.d. – datiloscrito sem rasura  
PI 07 – “A guisa de retiro” sem data – Datiloscrito de crônica, sem rasuras.  
PI 09 – “Um afago anônimo” s.d. – datiloscrito sem rasura  
PI 10 – “Análise do homem” – texto sobre a obra de Eric Fromm s.d. – datiloscrito sem rasura  
PI 11 – Augusto Rodrigues – entrevista s.d. – datiloscrito sem rasura  
PI 13 – Brainstorm s.d. – datiloscrito de crônica com rasuras ( tenho fotografia)  
PI 14 – “A bravata” s.d. – datiloscrito sem rasuras  
PI 15 – “Brincar de pensar,” “Não sentir” e “Ir para” s.d. – datiloscrito sem rasura  
PI 16 – Entrevista a Bruno Giorgi - s.d. – datiloscrito sem rasura  
PI 17 – “Uma cantora popular” s.d. – texto sobre Elis Regina, sem rasuras  
PI 18 – “Uma cientista na Petrobrás” s.d. – datiloscrito sem rasuras  
PI 19 – “A coisa” – s.d. datiloscrito sem rasuras  
PI 20 – “A colheita de cada dia” s.d. – datiloscrito sem rasuras  
PI 21 – “Como comecei o ano à minha moda” s.d – datiloscrito sem rasuras  
PI 22- “Como uma corça” s.d.– datiloscrito sem rasura  
PI 23 – “Condição humana” s.d. – datiloscrito sem rasura  
PI 24 – “Conversa com leitor” s.d. – datiloscrito com rasuras  
PI 25 – Entrevista com Ivo Pitanguy - s.d. – datiloscrito sem rasura  
PI 26 – Crônica de seu cachorro Ulisses - s.d. – datiloscrito sem rasura  
PI 27 – “De uma conferência no Texas” – conferência publicada em Outros Escritos  
PI 28 – “Dies Irae” - s.d. – datiloscrito sem rasura  
PI 30 – Em favor da harmonia - s.d. – datiloscrito sem rasura  
PI 36 – Fernando Sabino, entrevista, s.d.  
PI 42 – “Uma história estranha e inacabada” s.d. – datiloscrito sem rasura  
PI 44 – “A idealista” s.d. – datiloscrito sem rasura  
PI 46 – “A inspiração é uma espécie de mágica” s.d. – manuscrito com rasuras – ensaio publicado em Outros escritos  
PI 45 – “As imaginações” s.d. – datiloscrito sem rasura  
PI 47 – Jacques Klein – entrevista - s.d. – datiloscrito sem rasura  
PI 48 – “Lembrando uma cidade” – Berna - s.d. – datiloscrito sem rasura  
PI 51 – “Literatura e justiça” s.d. s.d. – datiloscrito, com correções, há diferenças do texto publicado.  
PI 52 – “A máquina está escrevendo” e “Eu tomo conta do mundo” , s.d. – datiloscrito sem rasura  
PI 54 – “Medo da libertação” 31/05/1969 ano de publicação – datiloscrito sem rasura, porém publicado com modificações incluindo de título  
PI 55 – “O medo de errar” s.d. – datiloscrito sem rasura  
PI 59 – “Minha impiedade ou a bofetada do seu anjo-da-guarda” - s.d. – datiloscrito sem rasura  
PI 70 – “Sensibilidade inteligente” - s.d. – datiloscrito, poucas correções a caneta  
PI 71 “Simpatias” s.d. – datiloscrito sem rasura  
PI 72 – “Sou uma pergunta” s.d. – datiloscrito sem rasura  
PI 74 – “Tempestade mental” s.d. – Outra versão do texto Brainstorm PI 13.  
PI 76 – Magia e realidade – outra versão do texto em inglês “ A inspiração é uma espécie de mágica” s.d. – datiloscrito sem rasura  
PI 78 – Trechos – s.d. (poucas correções)

Série Diversos:

- D 20 – Várias anotações de CL. Inventário consta 28/09/1955 a 07/10/1976 107 fls – Anotações de trechos de livro, pensamentos, etc.
- D 21- No envelope diz que é manuscrito de *A bela e a fera* – manuscrito
- D 24- Programação do 1º Congresso de Bruxaria – 24 a 28/08/1975 (tenho a fotografia)
- D 28 – Relação de críticas (1960 e 1970) sobre CL publicadas em diversos periódicos 14 fls – somente títulos.
- D 29 – Relação de prêmios literários
- D 30 – Textos de autoria de Paulo Gurgel Valente

**Jornais:**

- J 04- Textos, entrevistas, contos de Clarice (publicados em periódicos de 1949 a 1977) fiz anotações apenas de trechos que me interessaram mais. Há uma entrevista em Hélio Pellegrino seu analista, publicado em Entrevistas.
- J 05 – Água viva - Vários autores em diversos periódicos (25/08/1973 a 09/11/1974) – transcrevi apenas alguns trechos de algumas críticas.
- J 06 – Uma aprendizagem – vários autores em diversos periódicos ( 05/03/1969 a 25/10/1970)
- J 13 – O mistério do coelho pensante – teve grande destaque com seus livros para crianças
- J 19- Notas diversas, o nome de Clarice é citado.
- J 20- Assuntos diversos, vários autores (fala de sua irmã Elisa Lispector)
- J 21 – “Sepultamento de CL será simples e discreto”, s.d. sem jornal. Contém uma entrevista de Olga. (transcrevi alguns trechos)
- J 23 – Notas e pequenos artigos. Maioria data de 1960, sobre receitas de comida, cabelos, sedução, como se vestir, emagrecer... a maioria revista Vogue
- J 22 – Notas e pequenos artigos sobre CL
- J 23 – Recortes de jornais e páginas femininas
- J 24 – Textos em inglês que foram guardados por CL, sobre diversas temáticas
- J 25 – Vida e obra de CL de 1949 a 1980 – textos sobre CL e sua obra, entrevistas.

**Lista de documentos reproduzidos - FCRB:**

- PI 02 – “Água viva” – datiloscrito do livro com rasuras
- PI 03 – “A bela e a fera”
- PI 10 – “Análise do homem”
- PI 13 – Brainstorm (incompleto e com muitas rasuras)
- PI 24 – Conversa com o leitor (rasuras)
- PI 54 – Medo da libertação (modificado para Paul Klee, publicado em *Para não esquecer*)
- PI 74 – Tempestade mental ( modificação do texto Brainstorm)
- DD 20 – Anotações (28/09/1955 a 07/10/1976)
- J 05 – Críticas sobre Água viva
- J 25 – Vida e obra de Clarice Lispector

**Lista de documentos consultados - IMS**

**Sobre o arquivo de Clarice Lispector no IMS:**

A pesquisa ao arquivo de Clarice Lispector no IMS foi realizado em 2009 e 2011.

O acervo de Clarice Lispector começou a ser depositado no IMS em 2004 por Paulo Gurgel Valente, filho de Clarice Lispector, neste ano chegou a primeira parte dos livros de sua antiga biblioteca (896) e os originais dos manuscritos de *A hora da estrela* e *Um sopro de vida*, além de contos reunidos em *A bela e a fera*. É composto também por algumas cartas pessoais. Em

2007 chegaram mais 19 livros, 2 quadros, 18 discos, 2 cassetes, e 3 CDs, em 2009 chegaram mais 140 livros, em 2010 mais 2 livros, a biblioteca do acervo contém hoje 1017 obras. Os documentos de Clarice Lispector neste arquivo ainda não foram numerados. Neste arquivo não foi reproduzido nenhum documento.

Produção Intelectual:

PI – *A hora da estrela* – livro – manuscrito  
PI – *Um sopro de vida* – livro – manuscrito  
PI – *A bela e a fera e outros contos*

### **Lista de quadros de Clarice Lispector**

#### **Quadros IMS ( 2 quadros)**

LISPECTOR, Clarice. [Sem título][1973]. Técnica mista sobre madeira, 30,7 x 56 cm. Coleção Clarice Lispector. Acervo Instituto Moreira Salles.

LISPECTOR, Clarice. *Interior de gruta*. 1960. Técnica mista sobre madeira, 30,7 x 56 cm. Coleção Clarice Lispector. Acervo Instituto Moreira Salles.

#### **Quadros FCRB ( 18 quadros)**

LISPECTOR, Clarice. *Gruta*. 07.3.1975. Técnica mista sobre madeira, 40 x 50 cm. Acervo Clarice Lispector. Arquivo Museu de Literatura Brasileira – Fundação Casa de Rui Barbosa.

LISPECTOR, Clarice. *Escuridão e luz: centro da vida*. 19.4.1975. Técnica mista sobre madeira, 40 x 50 cm. Acervo Clarice Lispector. Arquivo Museu de Literatura Brasileira – Fundação Casa de Rui Barbosa.

LISPECTOR, Clarice. *Raiva e rei[ndifí]cão*. 28.4.1975. Técnica mista sobre madeira, 40 x 50 cm. Acervo Clarice Lispector. Arquivo Museu de Literatura Brasileira – Fundação Casa de Rui Barbosa.

LISPECTOR, Clarice. *Cérebro adormecido*. 13.5.1975. Técnica mista sobre madeira, 29 x 40 cm. Acervo Clarice Lispector. Arquivo Museu de Literatura Brasileira – Fundação Casa de Rui Barbosa.

LISPECTOR, Clarice. *Eu te pergunto por qu[ê]*? 13.5.1975. Técnica mista sobre madeira, 32 x 34 cm. Acervo Clarice Lispector. Arquivo Museu de Literatura Brasileira – Fundação Casa de Rui Barbosa.

LISPECTOR, Clarice. *Perdida na vaguidão*. 14.5.[1975]. Técnica mista sobre madeira, 40 x 50 cm. Acervo Clarice Lispector. Arquivo Museu de Literatura Brasileira – Fundação Casa de Rui Barbosa.

LISPECTOR, Clarice. *Tentativa de ser alegre*. 15.5.1975. Técnica mista sobre tela, 30 x 40 cm. Acervo Clarice Lispector. Arquivo Museu de Literatura Brasileira – Fundação Casa de Rui Barbosa.

LISPECTOR, Clarice. *Medo*. 16.5.1975. Técnica mista sobre madeira, 30 x 40 cm. Acervo Clarice Lispector. Arquivo Museu de Literatura Brasileira – Fundação Casa de Rui Barbosa.

LISPECTOR, Clarice. *Luta sangrenta pela paz*. 20.5.1975. Técnica mista sobre madeira, 30 x 40 cm. Acervo Clarice Lispector. Arquivo Museu de Literatura Brasileira – Fundação Casa de Rui Barbosa.

LISPECTOR, Clarice. *Mandala*. [s.d.]. Técnica mista sobre madeira, 30 x 40 cm. Acervo Clarice Lispector. Arquivo Museu de Literatura Brasileira – Fundação Casa de Rui Barbosa.

LISPECTOR, Clarice. [sem título]. 28.5.1975. Técnica mista sobre madeira, 30 x 40 cm. Acervo Clarice Lispector. Arquivo Museu de Literatura Brasileira – Fundação Casa de Rui Barbosa.

LISPECTOR, Clarice. *Pássaro da liberdade*. 03.6.1975. Técnica mista sobre madeira, 30 x 40 cm. Acervo Clarice Lispector. Arquivo Museu de Literatura Brasileira – Fundação Casa de Rui Barbosa.

LISPECTOR, Clarice. *Caos, metamorfose, sem sentido*. 13.6.1975. Técnica mista sobre madeira, 30 x 40 cm. Acervo Clarice Lispector. Arquivo Museu de Literatura Brasileira – Fundação Casa de Rui Barbosa.

LISPECTOR, Clarice. *Ao amanhecer*. 9.1975. Técnica mista sobre madeira, 30 x 40 cm. Acervo Clarice Lispector. Arquivo Museu de Literatura Brasileira – Fundação Casa de Rui Barbosa.

LISPECTOR, Clarice. *Explosão*. 1975. Técnica mista sobre madeira, 38 x 50 cm. Acervo Clarice Lispector. Arquivo Museu de Literatura Brasileira – Fundação Casa de Rui Barbosa.

LISPECTOR, Clarice. *Sol da meia-noite*. 1975. Técnica mista sobre madeira, 35 x 50 cm. Acervo Clarice Lispector. Arquivo Museu de Literatura Brasileira – Fundação Casa de Rui Barbosa.

LISPECTOR, Clarice. *Volumes*. 1975. Óleo sobre tela, 41 x 27 cm. Acervo Clarice Lispector. Arquivo Museu de Literatura Brasileira – Fundação Casa de Rui Barbosa.

LISPECTOR, Clarice. [sem título]. [s.d.]. Técnica mista sobre madeira, 30 x 40 cm. Acervo Clarice Lispector. Arquivo Museu de Literatura Brasileira – Fundação Casa de Rui Barbosa.

#### **Acervos pessoais (2 quadros)**

LISPECTOR, Clarice. Nélida Piñon Madeira feita cruz [s.d.] Óleo sobre tela, 48,5 x 35 cm. Acervo pessoal Nélida Piñon.

LISPECTOR, Clarice. [sem título]. 07.5.1976. Óleo sobre tela, 39,5 x 30,4 cm. Acervo pessoal Autran Dourado.

## Livros de Clarice Lispector

- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. (1977) Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- \_\_\_\_\_. *A cidade sitiada*. (1949) Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Um sopro de vida: pulsações*. (1978) Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. (1969) Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- \_\_\_\_\_. *A bela e a fera*. (1979) Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Como nasceram as estrelas*. (1987) Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Felicidade clandestina*. (1971) Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Laços de família*. (1960) Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- \_\_\_\_\_. *A legião estrangeira*. (1964) Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- \_\_\_\_\_. *A maçã no escuro*. (1961) Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- \_\_\_\_\_. *A paixão segundo G.H.* (1964) Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- \_\_\_\_\_. *A via crucis do corpo*. (1974) Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Água viva*. (1973) Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- \_\_\_\_\_. *O lustre*. (1946) Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- \_\_\_\_\_. *O mistério do coelho pensante e outros contos*. (2010) Rio de Janeiro, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Onde estiveste de noite*. (1974) Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Perto do coração selvagem*. (1944) Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

Correspondências publicadas:

- LISPECTOR, Clarice. *Cartas perto do coração*. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Correspondências*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Minhas Queridas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

Entrevistas, crônicas, coletâneas e outros escritos publicados:

- \_\_\_\_\_. *Entrevistas*. (2007) Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Outros escritos*. (2005) Organização de Teresa Monteiro e Lícia Manzo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Para não esquecer*. (1978) Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- \_\_\_\_\_. *A descoberta do mundo*. (1984) Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Aprendendo a viver – crônicas*. (2004) Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Aprendendo a viver – Imagens*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Clarice na cabeceira: contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Clarice na cabeceira: crônicas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Clarice na cabeceira: romances*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Correio feminino*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Só para mulheres*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Crônicas para jovens: de amor e amizade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Crônicas para jovens: de escrita e vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Crônicas para jovens: do Rio de Janeiro e seus personagens*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

Catálogos de exposições:

*Clarice Lispector: a hora da estrela*. [Curadoria de Ferreira Gullar e Júlia Peregrino]. 2 ed. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2008. Catálogo da exposição realizada no Rio de Janeiro de 19 de agosto a 28 de setembro de 2008.

*Clarice pintora*. Rio de Janeiro: IMS setembro, 2009. Folheto de exposição.

*BONOMI, Maria. De viés*. Catálogo da exposição realizada em 2007 e 2008, Paraná, Museu Oscar Niemeyer.

## Livros e artigos sobre Clarice Lispector:

- ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- DINIS, Nilson. *Perto do coração criança: imagens da infância em Clarice Lispector*. Londrina: Eduel, 2006.
- FROHWEIN, Fábio. *Os manuscritos de Clarice Lispector: alquimia da escrita*. Disponível em <<http://blogdoims.uol.com.br/ims/os-manuscritos-de-clarice-lispector-alquimia-da-escrita-%e2%80%93-por-fabio-frohwien>>. Acesso em 27 de abril de 2012.
- GOMES, André Luís. *Clarice em cena: as relações entre Clarice Lispector e o teatro*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília: Finatec: 2007.
- GOTLIB, Nadia Battella. *Clarice Fotobiografia*. 2. ed. São Paulo: Edusp-Imesp, 2009. —. *Clarice: Uma Vida que se Conta*. São Paulo: Editora Ática, 1995.
- . *Clarice Lispector biografada: Questões de ordem teórica e prática*. In: SCHPUN, Mônica Raisa Org. *Genêro sem fronteiras: oito olhares sobre mulheres e relações de gênero*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1997.
- HELENA, Lucia. *Nem musa nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Niterói, RJ: Eduff, 1997.
- IANNACE, Ricardo. *Retratos em Clarice Lispector: literatura, pintura e fotografia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- MOSER, Benjamin. *Clarice*,. Tradução José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- NUNES, Aparecida Maria. *Clarice Lispector jornalista: páginas femininas e outras páginas*. São Paulo: Editora Senac, 2006.
- PONTIERI, Regina. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector: figuras da escrita*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.
- . *Pensar a língua: Clarice Lispector e a literatura brasileira*. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag31lispector.htm>. Acesso em 15 mar. 2010.
- SOUZA, Ana Aparecida Arguelho de. *O humanismo em Clarice Lispector: um estudo do ser social em A hora da estrela*. São Paulo: Limiar, 2002.
- VARIN, Claire. *Línguas de fogo: Ensaio sobre Clarice Lispector*. São Paulo: Editora Limiar, 2002.
- VASCONCELLOS, Eliane Org. Fundação Casa de Rui Barbosa. Centro de Memória e Difusão Cultural. Arquivo de Literatura Brasileira. *Inventário do arquivo Clarice Lispector*. Rio de Janeiro, 1993.
- VIANNA, Lucia Helena. *Tinta e sangue: o diário de Frida Kahlo e os “quadros” de Clarice Lispector*. *Revista Estudos Feminista*, v. 11 nº 1. Florianópolis, jan/jul 2003. p. 07.
- . *O Figurativo Inominável: Os Quadros de Clarice Lispector*. In: ZILBERMAN, Regina. *Clarice Lispector: A narração do indizível*. Porto Alegre/RS: Artes e ofícios/EDPUC, 1998.
- WALDMAN, Berta. *A retórica do silêncio em Clarice Lispector*. In: JUNQUEIRA FILHO, Luiz. *Silêncios e luzes*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1996.
- . *O estrangeiro em Clarice Lispector*. In: —. *Entre passos e rastros: presença judaica na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, FAPESP, Associação de Cultura Judaica, 2003.

## Sites consultados:

<http://www.claricelispector.com.br/>  
<http://www.casaruibarbosa.gov.br/>  
<http://ims.uol.com.br/>

## REFERÊNCIAS DAS IMAGENS:

### • Primeira Parte

#### Capítulo 4:

Imagen 1 – LISPECTOR, Clarice. *Medo*, 16 de maio de 1975, Guache sobre compensado, 30 x 40 cm. Arquivo Museu de Literatura Brasileira – Fundação Casa de Rui Barbosa. In: IANNACE, Ricardo. *Retratos em Clarice Lispector: literatura, pintura, fotografia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

### • Segunda Parte

#### Capítulo 5:

Imagen 2 - Manuscrito de *A hora da estrela* (1977). Acervo Clarice Lispector – IMS. In: FROHWEIN, Fábio. *Os manuscritos de Clarice Lispector: alquimia da escrita*. Disponível em <http://blogdoims.uol.com.br/ims/os-manuscritos-de-clarice-lispector-alquimia-da-escrita-%e2%80%93-por-fabio-frohwien>. Acesso em 27 de abril de 2012.

Imagen 3 - Manuscrito de *Um sopro de vida* (1978). Acervo Clarice Lispector – IMS. Acervo Clarice Lispector – IMS. In: Fábio Frohwein. *Os manuscritos de Clarice Lispector: alquimia da escrita*. *Op. Cit.*

Imagen 4 - Datiloscrito de *Água viva*. Acervo Clarice Lispector. Arquivo Museu de Literatura Brasileira – Fundação Casa de Rui Barbosa.

Imagen 5 - Lista de observações para a escrita. Acervo Clarice Lispector – Arquivo Museu de Literatura Brasileira – Fundação Casa de Rui Barbosa. In: LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Catálogo da exposição realizada no Rio de Janeiro em agosto de 2008.

#### Capítulo 6:

Imagen 6 - Datiloscrito de *Água viva*. Acervo Clarice Lispector. Arquivo Museu de Literatura Brasileira – Fundação Casa de Rui Barbosa.

Imagen 7 - Carta de Clarice a Maria Bonomi no *Jornal do Brasil*. In: Laudanna, Mayra. *Da gravura a arte pública*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

Imagen 8 - LISPECTOR, Clarice. *Eu te pergunto por que?*, 13 de maio de 1975, Técnica mista sobre madeira, 32 x 34 cm. Arquivo Museu de Literatura Brasileira – Fundação Casa de Rui Barbosa. In: IANNACE, Ricardo. *Retratos em Clarice Lispector: literatura, pintura, fotografia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

Imagen 9- BONOMI, Maria. *A Águia*, 1967. Xilografia, 102 x 155cm (75 x 122 cm). Coleção Haron Cohen. In: Laudanna, Mayra. *Da gravura a arte pública*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

Capítulo 7:

Imagen 10 - Datiloscrito de *Água viva*. Acervo Clarice Lispector. Arquivo Museu de Literatura Brasileira – Fundação Casa de Rui Barbosa.

Imagen 11 - Epígrafes em Datiloscrito de *Água viva*. Acervo Clarice Lispector. Arquivo Museu de Literatura Brasileira – Fundação Casa de Rui Barbosa.

Imagen 12 - LISPECTOR, Clarice. *Interior de gruta*, 1960, Técnica mista sobre madeira, 30,7 x 56cm. Acervo Instituto Moreira Salles. In: IANNACE, Ricardo. *Retratos em Clarice Lispector: literatura, pintura, fotografia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

Imagen 13 - LISPECTOR, Clarice. *Gruta*, 07 de março de 1975. Técnica mista sobre madeira, 40 x 50cm. Arquivo Museu de Literatura Brasileira – Fundação Casa de Rui Barbosa. In: IANNACE, Ricardo. *Retratos em Clarice Lispector: literatura, pintura, fotografia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

Imagen 14 - LISPECTOR, Clarice. *Caos, metamorfose, sem sentido*, 13 de junho de 1975. Técnica mista sobre madeira, 30 x 40cm. Arquivo Museu de Literatura Brasileira – Fundação Casa de Rui Barbosa. In: IANNACE, Ricardo. *Retratos em Clarice Lispector: literatura, pintura, fotografia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

Imagen 15 - LISPECTOR, Clarice. *Pássaro da liberdade*, 05 de junho de 1975. Técnica mista sobre madeira, 30 x 40cm. Arquivo Museu de Literatura Brasileira – Fundação Casa de Rui Barbosa. In: IANNACE, Ricardo. *Retratos em Clarice Lispector: literatura, pintura, fotografia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

Imagen 16 - LISPECTOR, Clarice. *Nélida Piñon Madeira feita cruz*, s.d. Óleo sobre tela, 48,5 x 35cm. Acervo Pessoal de Nélida Piñon. In: IANNACE, Ricardo. *Retratos em Clarice Lispector: literatura, pintura, fotografia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

Imagen 17- Datiloscrito de *Água viva*. Acervo Clarice Lispector. Arquivo Museu de Literatura Brasileira – Fundação Casa de Rui Barbosa.

Imagen 18. Datiloscrito de *Água viva*. Acervo Clarice Lispector. Arquivo Museu de Literatura Brasileira – Fundação Casa de Rui Barbosa.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. A hora da estrela: história e literatura, uma questão de gênero? In: \_\_\_\_\_. *História a arte de inventar o passado: ensaios de teoria da história*. Bauru: EDUSC, 2007.
- \_\_\_\_\_. O tecelão dos tempos: o historiador como artesão das temporalidades. In: BELLINI, Ligia, NEGRO, Antônio Luigi, SOUZA, Everton Sales (Org.). *Tecendo Histórias: Espaço, política e identidade*. Salvador: EDUFBA, 2009.
- \_\_\_\_\_. Temor e desejo, palavras que dão par: identidades e subjetividades em Grande Sertão: Veredas de Guimarães Rosa. Disponível em: <[http://www.cchla.ufrn.br/ppgh/docentes/durval/artigos/segunda\\_remessa/temor\\_e\\_desejo.pdf](http://www.cchla.ufrn.br/ppgh/docentes/durval/artigos/segunda_remessa/temor_e_desejo.pdf)>. Acesso em 17 junho de 2012.
- \_\_\_\_\_. VEIGA-NETO, Alfredo, SOUZA FILHO, Alípio de. (Org.) *Cartografias de Foucault*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Literatura infantil. In: ANDRADE, C. *Confissões de Minas*. Rio de Janeiro: Americ. Edit., 1944.
- ARENKT, Hannah. *A condição humana*. Tradução Roberto Raposo. Pósfacio de Celso Lafer. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- ARGAN, Carlo. *História da arte como história da cidade*. Tradução Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martis Fontes, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Walter Gropius e a Bauhaus*. Tradução Joana d'Avila Melo. Posfácio Bruno Contardi. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- BARROS, Lilian Ried Miller. *A cor no processo criativo: um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe*. São Paulo: Ed. Senac, 2006.
- BAUMAM, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Vidas desperdiçadas*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de janeiro: Jorge Zahar Ed, 2005.
- \_\_\_\_\_. *O mal-estar da pós modernidade*. Tradução Mauro Gama, Claudia M. Gama. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora brasiliense, 1987.
- BLOCH, Marc Leopold Benjamin. *Apologia da história ou ofício do historiador*. Prefácio Jacques Le Goff. Apresentação à edição brasileira Lilia Moritz Schwarcz. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.
- BORDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Tradução Daniela Kern, Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo/Porto Alegre: Edusp/Zouk, 2008.
- \_\_\_\_\_. A ilusão biográfica. In: AMADO, J. FERREIRA, M. M. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1996.
- BURCKHARDT, Jacob. História da cultura grega: Introdução. In: MARTINS, Estevão de Rezende (org.). *A história pensada: teoria e método na historiografia europeia do século XIX*. São Paulo: Contexto, 2010.
- CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a História entre certezas e inquietudes*. Tradução Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Da Universidade/UFRGS, 2002.
- \_\_\_\_\_. Literatura e história. *Topoi: Revista de História*, n 1, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2000.

- \_\_\_\_\_. *Os desafios da escrita*. Tradução de Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- CHEVALIER, Jean. GHEERBRAINT, Alain. *Dicionário de Símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- DE CERTEAU, Michel. *A escrita da história*. Tradução Maria de Lourdes Menezes. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense, 2011.
- \_\_\_\_\_. *História e psicanálise*: entre ciência e ficção. Tradução Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia. Tradução Suely Rolnik. v. 4. São Paulo: Ed 34, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Crítica e clínica*. Tradução Peter Pal Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Conversações 1972-1990*. Tradução Peter Pal Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Foucault*. Tradução Cláudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento*: de Pascal a Sartre. Tradução Luiz Dagobert de Aguiar Roncari. Bauru, SP: EDUSC, 2002.
- DROYSEN, Johann Gustav. Arte e método. In: MARTINS, Estevão de Rezende (org.). *A história pensada*: teoria e método na historiografia europeia do século XIX. São Paulo: Contexto, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução Luiz Felipe de Baeta Neves. Petrópolis, Vozes, Lisboa: Centro do Livreiro brasileiro, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Arqueologia da ciências e história do pensamento*. Ditos e escritos II. Tradução Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- \_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução Salma Tannus. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Entrevistas*. Roger Pol-Droit. Tradução Vera Porto Carrero e Gilda Gomes Carneiro. São Paulo: Graal, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Estética*: literatura e pintura, música e cinema. Ditos e escritos III. 2 ed. Tradução Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Linguagem e literatura*. In: MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- \_\_\_\_\_. *A vida dos homens infames*. In: FOUCAULT, Michel. *Estratégia, poder, saber*. Ditos e escritos IV. Tradução Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- \_\_\_\_\_. *História da sexualidade*. v. 3. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Ética, sexualidade e política*. Ditos e escritos V. Tradução Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- FREUD, S. Escritores criativos e devaneio. In: *Obras completas*. v. 9. Tradução James Strachey. Rio de Janeiro: Imago, 1969.
- GAY, Peter. *Freud para historiadores*. Tradução Osmyr Faria Gabbi Júnior. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- \_\_\_\_\_. *O estilo na história*: Gibbon, Ranke, Macaulay, Burckhardt. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- GIDE, André. *Incontri e pretesti*. Milano: Bompiani, 1945.
- \_\_\_\_\_. *Pages de journal – 1939-1942*. New York: Pantheon Books, 1944.
- \_\_\_\_\_. *Os moedeiros falsos*. Tradução Celina Portocarrero. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

- GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira*: nove reflexões sobre a distância. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GULLAR, Ferreira. *Sobre arte, sobre poesia*: (uma luz no chão). 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.
- HEYMANN, Luciana. *De ‘arquivo pessoal’ a “patrimônio nacional”*: reflexões acerca da produção de “legados”. Rio de Janeiro: CPDOC, 2005.
- KHALIL, Marisa Martins Gama, BARBOSA, Sidney. Os moedeiros falsos: apontamentos para uma teoria do romance. Revista *Hispeci & Lema*, Faculdades Integradas FAFIBE, v 6, n 2001/2002. Disponível em: <<http://www.unifafibe.com.br/revistahispecilema/pdf/revista6.pdf>>. Acesso em 20 de dezembro de 2012.
- KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Prefácio e notas, Gunther Regel. Tradução Pedro Sussekkind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- LAUDANNA, Mayra. *Maria Bonomi*: da gravura à arte pública. São Paulo: Ed Universidade de São Paulo, Imprensa Oficial do estado de São Paulo, 2007.
- MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- MARTINS, Estevão de Rezende (org.). *A história pensada*: teoria e método na historiografia europeia do século XIX. São Paulo: Contexto, 2010.
- MEIRELES, Cecília. *Problemas de literatura infantil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- MORIN, Edgar. *Amor, poesia, sabedoria*. Tradução Edgard de Assis Carvalho. 8º edição. Rio de Janeiro: Bertrand, 2008.
- NISBETI, Robert A. A sociologia como uma forma de arte. *Plural. Sociologia*, USP, SP, 7, p. 111-130, 1º. 2000.
- NUNES, Lygia Bojunga. *A bolsa amarela*. Ilustrações de Marie Louise Nery. 14º ed. Rio de Janeiro: Agir, 1987.
- PARANHOS, Kátia Rodrigues, LEHMKHUL, Luciene, PARANHOS, Adalberto (orgs.). *História e imagens: textos visuais e práticas de leituras*. Campinas: Mercado de Letras/Fapemig, 2010.
- POE, Edgar Allan. *Poemas e Ensaios*. Tradução Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999.
- RAGO, Margareth. O efeito-Foucault na historiografia brasileira. *Tempo Social*. Revista *Sociologia*. USP, SP. 7(1-2) p. 67-82, outubro de 1995.
- ROUDINESCO, Elizabeth. *A análise e o arquivo*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- ROUSSEAU, René-Lucien. *A linguagem das cores*. Tradução J. Constantino K. Riemma. São Paulo: Editora Pensamento, 1980.
- SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética*: fundamento dos estudos genéticos sobre a criação artística. São Paulo: Educ, 2008.
- SHORSKE, Carl E. *Pensando com a história*: indagações na passagem para o modernismo. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- SMITH, Adam. *Teoria dos sentimentos morais*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- TELLES, Lygia Fagundes. *Antes do baile verde*. José Olympio. 2 Ed. Rio de Janeiro: 1971.